

Nicola Severino

IL PAVIMENTO COSMATESCO DEL DUOMO DI A SALERNO

Alla luce di nuove ipotesi storiche ed analisi stilistiche



Cassino 2011

Prefazione

L'argomento che vado a trattare riguarda l'arte cosmatesca¹ la quale può essere considerata, seppure nel suo lungo sviluppo occorso in più di due secoli di spazio temporale, solo una piccola finestra dell'immenso patrimonio della storia dell'arte per la quale l'Italia è uno dei paesi più importanti al mondo. Questo studio sul pavimento cosmatesco del Duomo di Salerno, quindi, non è altro che un dettaglio, sebbene importante, della storia relativa alla produzione di opere musive quale nuova espressione artistica della *rennovatio* cristiana avvenuta tra la fine dell'XI e il XII secolo. Tale rinnovamento scaturì dall'esigenza comune di abbandonare uno *status quo* peculiare che si era raggiunto con la secolarizzazione del clero, dove troppo spesso molti esponenti avevano smarrito la strada dell'evangelizzazione e della cura delle anime dei propri fedeli, divenendo di fatto dei signori locali o capi militari. Dal che nacquero molti movimenti riformisti dediti alla ricerca dell'antico sentimento religioso spirituale. E lo facevano predicando il ritorno ad un comportamento di purezza e povertà. E' fuori luogo esaminare qui i dettagli degli avvenimenti storici che produssero tale rinascita culturale, cristiana e artistica e a noi basti sapere che all'interno di essa si ebbe il fermento artistico grazie al quale si produssero le meraviglie che oggi andiamo raccontando. Dal punto di vista architettonico e decorativo la *rennovatio* cristiana ebbe i suoi fondamentali sviluppi, come anello di congiunzione tra la cultura artistica del

¹ Per un approfondimento degli argomenti e della materia in generale, si vedano le pubblicazioni dell'autore indicate nelle referenze bibliografiche al termine di questo libro.

mondo antico e quella che si andava sviluppando, proprio nella ricostruzione e consacrazione nel 1071 della chiesa dell'abbazia di Montecassino, voluta dall'abate Desiderio. Da quell'avvenimento, e dalla scuola di arte *quadrataria et musivaria*, istituita affinché non andasse più perduta la cultura dell'arte musiva nell'Italia centrale dallo stesso abate a Montecassino, approfittando della presenza dei maestri decoratori che aveva fatto venire direttamente da Costantinopoli, si ebbe in seguito quella straordinaria fioritura che denomineremo genericamente "arte cosmatesca", proponendoci, tra poco, di distinguerne le fasi e le definizioni con più precisione.

Dicevo dell'"*anello di congiunzione*" tra l'arte musiva del mondo antico, fino alla tarda età bizantina, e la rinascita voluta dall'abate Desiderio a partire dal 1060 nel monastero benedettino di Montecassino. Bisogna, infatti, tenere conto che l'arte cosmatesca, come scriveva Claussen, ripreso poi da Creti² "*non può essere considerata un Rinascimento ante litteram, ma solo una Rennovatio, poiché in essa appare evidente l'interesse peculiare alla tradizione cristiana e manca inoltre il nesso della frattura con l'Antico; l'indipendenza del pensiero architettonico e decorativo dei marmorari romani si dimostra tuttavia nel recupero delle forme delle suppellettili dell'Alto Medioevo e nell'invenzione di tipi assolutamente nuovi e strettamente funzionali alle complesse esigenze simbolico-liturgiche della tarda età di mezzo*". In poche parole i maestri Cosmati non inventarono nulla che non fosse già esistito nell'antico, certamente però seppero reinventare, reinterpretare ed arricchire, come nessuno aveva saputo fare fino ad allora, ciò che avevano ereditato dall'antico. Quasi tutto il repertorio musivo dell'*opus sectile* e dell'*opus tessellatum*

² Luca Creti, *I Cosmati a Roma e nel Lazio*, Edilazio, Roma, 2002, p. 58

cosmatesco deriva da quello della classicità e dell'epoca romana, fino agli sviluppi bizantini. I maestri romani seppero solo ricollocarli in un ambito più preciso, arricchendoli di significati simbolici e ridisegnandoli, in varianti più complesse, miniaturizzando tutti i motivi geometrici e raggiungendo una tecnica elevatissima nell'intarsio marmoreo che poteva quasi gareggiare direttamente con la finezza dell'*opus alexandrinum* mosaicale in paste vitree che vedevano già al loro tempo splendere di luce riflessa nelle antiche absidi: opere degli antichi mosaicisti bizantini che avevano decorato le prime basiliche paleocristiane di Roma. Misero in pratica con grande perizia ciò che era stato loro tramandato dai propri padri che sicuramente avevano partecipato alla scuola d'arte dell'abate Desiderio e seppero applicare gli insegnamenti alle nuove esigenze della *rennovatio* cristiana. Ciò lo si può constatare soprattutto nella nuova concezione dell'assetto liturgico, nella struttura completa dell'arredo presbiteriale che costituiva un sistema compositivo unitario, come ci spiega l'arch. Creti nell'opera citata in nota, *"formato dalla Schola cantorum con gli amboni della lettura del Vangelo e dell'Epistola a cui era accostato il candelabro per il cero pasquale. Questo spazio, suddiviso dalle transenne, era collegato direttamente al presbiterio dove l'altare maggiore era protetto dal ciborio ed aveva dietro di sé una cattedra vescovile"*. Tutto ciò, formava una sorta di "edificio nell'edificio", costituendo tutto lo spazio principale antistante la navata centrale al quale si accedeva camminando lentamente sul pavimento che *"fungeva da raccordo tra l'ingresso e i vari settori liturgici della fabbrica, sottolineandone l'asse centrale e le singole parti con una variazione del disegno d'insieme"*.

E' questa una delle ragioni che spiegherò nei punti salienti delle mie nuove ipotesi e che mi porta a

credere che il pavimento del Duomo di Salerno non fosse una mera ricostruzione dei pannelli antichi sopravvissuti che riguarda solo il presbiterio ed il coro, ma che in origine dovesse estendersi su tutto il litostrato della chiesa.

I meriti dei Cosmati non riguardano, ovviamente, solo questa nuova interpretazione degli arredi religiosi, ma anche tutto ciò che è stato definito in tempi moderni "*microarchitettura bidimensionale*", con riferimento alla creazione di portici, portali, chiostri, campanili (anche se in quest'ultimo caso, pensando al fenomenale campanile del Duomo di Gaeta, non si può certo parlare di sola "*microarchitettura*").

Ma, venendo più specificamente al nostro argomento: chi erano i Cosmati? E perché tutti i pavimenti musivi vengono ancora oggi denominati genericamente "*cosmateschi*", anche se questi si trovano in Sicilia? In realtà, l'aggettivo *cosmatesco* e tutte le sue varianti, deriva da un primo studio specifico effettuato da Camillo Boito, pubblicato nel 1860, dal titolo *Architettura Cosmatesca* grazie alla quale si sviluppò una corrente specifica di studi epigrafici, storici ed archeologici che riguardarono principalmente la produzione architettonica e musiva delle botteghe marmorarie romane, la cui genealogia e le cui opere venivano di volta in volta interpretate, studiate e pubblicate.

Ma se lo splendore degli intarsi musivi ci mostra la grandezza della loro abilità di artisti, nulla ci perviene affinché si possa avere una benché minima idea dei volti e delle storie personali di quegli artefici che furono protagonisti dell'arte nel medioevo normanno. Solo grazie alla non facile interpretazione delle lastre epigrafiche che si vedono nei loro monumenti, merito dei lavori di Gustavo Giovannoni, G. Battista De Rossi, Forcella, Frothingham, fino alla definitiva pubblicazione di Bessone-Aureli nel 1935, è stato

possibile, dalla metà del XIX secolo, venire a capo di una corretta genealogia delle famiglie dei singoli membri delle botteghe marmorarie romane, dei singoli artisti isolati e della cronologia delle loro opere.

Perché "Cosmati"? Perché durante il rinvenimento e lo studio delle epigrafi che accompagnavano i monumenti musivi (pavimenti, arredi e architetture) il nome di un certo "*magister Cosma*" si leggeva più spesso che altri, divenendo il più comune di tutti. Da lì, il Boito ebbe l'idea di denominare "architettura cosmatesca" le opere attribuite a questo maestro Cosma. In seguito, è stato facile associare l'aggettivo "cosmatesco", oltre che alle altre opere, anche ai pavimenti, specialmente in riferimento all'epigrafe che si trova su un gradino della cripta della cattedrale di Anagni che attesta a Cosma e figli il pavimento musivo. L'uso comune del termine è poi stato volgarmente generalizzato facendo riferimento a qualsiasi monumento musivo che sia stato prodotto tra il XII e il XIII secolo. Ma in realtà, l'aggettivo "cosmatesco", proprio perché riferito alle opere prodotte dal maestro Cosma, può essere esteso al massimo a tutta la sua famiglia che la cronologia ci indica iniziare da un certo Tebaldo marmoraro, approssimativamente nei primi decenni del 1100, per poi continuare con il figlio Lorenzo probabilmente dalla metà del XII secolo e quindi con Iacopo di Lorenzo, fanciullo apprendista alla bottega del padre nel 1185, proseguendo con il figlio Cosma I e i figli di questi Iacopo II e Luca. E questi sono i veri Cosmati a cui si affiancarono parallelamente altre famiglie di artisti: i membri della famiglia di *magister Paulus* (Giovanni, Pietro, Angelo con il figlio Nicola e Sasso); la famiglia di Pietro Mellini (Iacopo, Giovanni, Deodato, Pietro e forse un Carlo); la famiglia dei Ranuccio (Pietro, Nicola e i figli di questo Giovanni e Guittone) e, infine, la famiglia dei decoratori che

inizia con un Vassalletto capostipite e continua con il figlio Pietro e il nipote denominato Vassalletto II figlio di Pietro, non essendo conosciuto il suo vero nome.

Se è vero che per le botteghe dei marmorari romani è stato possibile almeno ricostruire una attendibile genealogia degli artisti ed una cronologia delle loro opere, non si può dire altrettanto, purtroppo, per quanto riguarda il pur immenso patrimonio d'arte musiva che si trova in Campania, e nel meridione d'Italia per il quale, le informazioni arrivateci tramite lastre epigrafiche sono troppo scarse.

Così, nulla sappiamo dei maestri che realizzarono i numerosi pavimenti musivi derivati da quello di Montecassino e che oggi si vedono nelle chiese di San Vincenzo al Volturno, Sessa Aurunca, Carinola, Capua, Caserta Vecchia, Aversa, Sant'Angelo in Formis, Sant'Agata dei Goti, San Liberatore alla maiella a Serramonacesca, o a San Demetrio Corone e via dicendo.

E' quindi una fortuna che almeno nel Duomo di Salerno sia rimasta la firma del committente dell'opera pavimentale, *Romualdus*, ma sfortunatamente non è rimasta (seppure c'era) quella del maestro che lo realizzò.

La cultura dell'arte musiva che riguardò quasi esclusivamente le opere di decorazione delle chiese romaniche, come i pavimenti, le microarchitetture dei portali, chiostri e campanili, fino agli arredi interni (coro, recinzione presbiteriale, tribune, ciborio, amboni, candelabri per il cero pasquale, altari e trono vescovile), storicamente trova il suo punto di irradiazione e rinnovamento nell'Italia centrale nella scuola istituita dall'abate Desiderio a Montecassino. E' inevitabile credere che diversi artisti formati a quella scuola, tra cui molto probabilmente lo stesso *Magister Paulus* romano, come anche *Tebaldo marmoraro* e *Giovanni marmoraro* della famiglia dei Ranuccio,

abbiano poi dato vita alle proprie botteghe, così come gli artisti campani e del meridione. Tutte queste scuole, probabilmente fecero proprie le tecniche musive insegnate alla scuola di Desiderio, ma ognuna poi sviluppò le proprie componenti locali influenzate dalle proprie tradizioni stilistiche: classica quella romana, siculo-araba quella del meridione normanno.

In un simile quadro storico, risulta quanto meno errato, parlare genericamente di “pavimenti cosmateschi”, riferendosi ad opere che furono realizzate nei primi decenni del XII secolo nelle regioni meridionali dell’Italia. Per tale ragione ho proposto nei miei libri la fondamentale distinzione tra pavimenti “cosmateschi”, come quelli realizzati esclusivamente da tali maestri o ad essi attribuiti che vanno da un periodo che ho stimato iniziare dal 1185 - epoca in cui il giovane Iacopo iniziava la sua collaborazione con il padre Lorenzo, come testimoniato in una lastra epigrafica firmata dagli artefici e conservata oggi nel Museo Archeologico di Segni - fino alla metà del XIII secolo, ovvero fino al 1247, anno in cui venne realizzato il pavimento, che io ho attribuito alla famiglia di Lorenzo con i probabili autori Cosma e Luca, nell’Oratorio dei Santi Quattro Coronati a Roma e a partire dal quale sembra si perdano, in seguito, tutte le tracce degli artisti di questa famiglia.

Per il periodo che va dal 1071, anno di consacrazione della basilica di Montecassino, fino al 1185, ho ritenuto opportuno definire “precosmateschi” i pavimenti realizzati dagli artisti di tutte le famiglie di marmorari vissuti fino a quell’epoca.

Tutto ciò, oltre che per una maggiore chiarezza, ha anche il preciso scopo di distinguere stilisticamente le due produzioni pavimentali musive. I pavimenti precosmateschi sono riconoscibili per le alcune peculiari caratteristiche legate alla tecnica (utilizzo di

tessere marmoree sovradimensionate) e nei disegni unitari che genericamente prevedevano tutti la realizzazione di un grande quinconce al centro della navata. I pavimenti cosmateschi, sono una “reinterpretazione” dei loro precedenti e, molto probabilmente, furono intesi solo come un restauro che riguarda principalmente la fascia centrale della navata maggiore della chiesa. Scompare il grande quinconce centrale in favore di una lunga successione di *quinconce* (Anagni, Oratorio Santi Quattro Coronati) di piccole dimensioni, in alternanza a serie di *guilloche* (San Clemente, Civita Castellana) che rispondano più direttamente ad una esigenza di tracciare un percorso di accompagnamento spirituale del fedele dalla porta della chiesa fino all’altare. Le tessere impiegate sono più piccole e il commesso marmoreo più raffinato tecnicamente, mentre nelle fasce più importanti si raggiunge il massimo della tecnica dell’intarsio in *opus tessellatum* con motivi geometrici decorativi che contemplano la più raffinata tecnica musiva, raggiungendo il massimo della miniaturizzazione dei *pattern*.

Tutto ciò, lo si vede facilmente soprattutto nei pavimenti delle basiliche romane, dove convivono pacificamente da sempre grandi litostrati dei quali una parte si presenta a noi in maniera evidentissima nello stile precosmatesco, specie nelle navate laterali, e una parte, quasi sempre quella della fascia centrale, la si riconosce nello stile cosmatesco. Tale connubio scompare quasi del tutto quando si tratti dei pavimenti musivi campani e dell’Italia meridionale, dove è facile riconoscere quelli che sono rimasti esclusivamente di epoca precosmatesca (come quelli a Capua, ex monastero di San Benedetto, Duomo, ecc.) e quelli realizzati nel XIII secolo (come a Caserta Vecchia).

Tuttavia, questo del Duomo di Salerno, come dirò tra poco, è anch’esso un pavimento che risulta dai lavori

effettuati in epoche diverse e, come quelli romani, presenta entrambe le caratteristiche dette sopra. Tuttavia, i riferimenti storici ricavabili dalle epigrafi, offrono una cronologia, confermata anche dall'analisi stilistica, che è raffrontabile solo al periodo precosmatesco, cioè entro il 1180 circa.

L'analisi del pavimento effettuata solo basandomi sui dettagli delle numerose fotografie che ho potuto eseguire personalmente grazie alla gentile concessione del Capitolo della Cattedrale e al parroco, Don Antonio Quaranta, mi ha permesso di distinguere varie fasi cronologiche e stilistiche del pavimento così come oggi lo si vede, e di formulare alcune importanti ipotesi del tutto nuove nella letteratura specifica.

Desidero ringraziare il dott. Antonio Braca, soprintendente per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Salerno e Avellino, per avermi gentilmente fornito il suo prezioso articolo *I mosaici dei pavimenti del transetto e del coro nel Duomo di Salerno*, che è stato il mio palinsesto delle fonti storiche per scrivere questo libro.

Nicola Severino, novembre 2011

IL PAVIMENTO PRECOSMATESCO DEL DUOMO DI SALERNO

I mosaici pavimentali e degli arredi liturgici presenti nel Duomo di San Matteo a Salerno, rappresentano, nella loro unitarietà, nelle loro cospicue dimensioni e per qualità artistica, uno dei più importanti monumenti musivi del tipo cosmatesco presenti in Italia. Nonostante ciò, è singolare constatare che pochi sono gli autori, dal passato ad oggi, che hanno preso a cuore lo studio artistico e l'analisi storico-critica di tali monumenti. Fra tutti, allo stato attuale, lo studio più importante è stato pubblicato solo nel 2004 da Antonio Braca³ di cui ho avuto una copia per gentile concessione dell'autore. L'analisi di Braca è più completa di quanto si possa immaginare, dal punto di vista storico-documentale.

Le conclusioni, ipotesi e tesi riportate dall'autore, invece, possono essere condivisibili o meno, a seconda di come si impostano le osservazioni personali, come vedremo tra poco. Gli altri autori che si sono occupati del mosaico pavimentale del duomo sono Demetrio Salazaro nel 1871, Toesca nel 1927, con un breve accenno a cui segue la Cochetti Pratesi e una nota di Anna Carotti negli aggiornamenti all'opera di Bertaux (il quale stranamente non parla del pavimento). Dagli anni Settanta sembra esserci stato un lungo silenzio interrotto solo da un primo studio moderno a cura di Arturo Carucci e quindi di Antonella D'Aniello.

Per la trattazione storico-documentale, prendo come palinsesto lo studio di Braca che riassume anche tutti i lavori precedenti, secondo una stesura organicamente ben studiata che prevede una analisi delle fonti documentali ed epigrafiche, la storia degli interventi conservativi e quindi le proprie tesi sull'organizzazione spaziale, sull'iconografica e

³ Antonio Braca, *I mosaici dei pavimenti del transetto e del coro nel Duomo di Salerno*, in *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società, cultura*, Atti del Convegno Internazionale, Raito di Vietri sul Mare, 16/20 giugno 1999, a cura di Paolo Delogu e Paolo Peduto, Salerno, 2004, pp. 238-277.

iconologia generale dei mosaici salernitani, la tecnica, il programma decorativo, l'analisi stilistica e i rapporti dei monumenti musivi con le altre scuole di marmorari operanti nel Lazio, in Campania e in Sicilia.

Questo articolo però è solo una sintesi dei punti più salienti del lavoro di Braca a cui si sovrappongono le mie personali tesi scaturite dall'analisi del mio forse insolito *modus operandi* acquisito nell'esperienza di studio dei pavimenti cosmateschi del Lazio e della Campania.

Il tentativo di stabilire una cronologia storica significativa per i mosaici pavimentali del Duomo di Salerno ruota tutto intorno a due iscrizioni epigrafiche che da sempre sono state messe in relazione alla costruzione dei monumenti di che trattasi. “*Un ancoraggio*” per la cronologia, definisce Braca la prima scritta realizzata in mosaico che si vede davanti all'altare maggiore nel presbiterio, e che recita il nome del presunto committente *ROMOALDUS ARCHIEPISCOPUS*. Dove non vi è certezza lo storico deve inventare e così, viene fuori il primo avverbio, “probabilmente”, sinonimo di incertezze, che è riferito a Romualdo I, arcivescovo di Salerno dal 1121 al 1137. La scritta però non ci dice se si tratta di Romualdo I o di Romualdo II Guarna, che fu invece arcivescovo dal 1153 al 1118. Per questo, l'avverbio è più che giustificato, ma non vi è alcuna certezza assoluta che si tratti proprio di Romualdo I e ciò è fondamentale nelle ipotesi che seguiranno.

Sul parapetto dell'ambone minore di sinistra vi è un'altra scritta, eseguita in due blocchi separati: *Romoaldus secund(us) salernitan(us) Archi/ episcopus precepit fieri hoc op(us)*. E qui la scritta riferisce chiaramente di Romualdo II, facendo pensare che la precedente epigrafe parli effettivamente del primo Romualdo.

Tra le fonti più significative vi è quella di Gaspare Mosca che alla fine del Cinquecento scriveva del pavimento del Duomo in modo da distinguere nettamente quello del transetto da quello del coro e attribuiva il primo a Romualdo I e il secondo

a Romualdo II. Questa distinzione potrebbe essere importante, se fossimo certi che il pavimento originale sia stato concepito esclusivamente tra il transetto e il coro, ma non vi è alcuna certezza che le cose andarono proprio così. Anzi, come dirò in seguito, mi resta assolutamente difficile credere che il progetto del pavimento musivo in una chiesa così importante fosse stato concepito solo per il transetto e per il coro, sebbene si trattasse di una superficie totale non trascurabile, pari a circa 185 metri quadri. Ma di questo tratterò in seguito. Prima del Mosca non si sa nulla di cosa sia accaduto al pavimento tra il XII e il XVI secolo! Quattro secoli di vuoto, durante i quali potrebbe essere successo di tutto, e non sappiamo nulla del pavimento.

Dopo l'Ughelli, che scriveva riprendendo il Mosca, vi è un altro autore che ha scritto qualcosa di molto interessante in proposito, ed è il Mazza, attento studioso di citazioni epigrafiche, che parla di una seconda iscrizione, anche questa sembra messa nel pavimento davanti all'altare, che purtroppo è andata perduta da tempo, la quale attribuiva anche il pavimento del transetto a Romualdo II. Lo Staibano che scriveva nel 1871, riferiva tale scritta riprendendola da un manoscritto del 1675, dicendo che sul pavimento del coro si leggeva *Hoc opus fieri fecit dnus praesul Romualdus Secundus*. La stessa viene riportata in un altro manoscritto del 1704, ma senza la distinzione di *Secundus*, facendo scrivere all'autore "*non come falsamente tutti gli altri creduto che fosse stato il secondo Romualdo*". La stessa iscrizione si legge anche un altro manoscritto della metà del Seicento di cui riferisce Braca e che confermerebbe aggiungendo credibilità l'esistenza di questa seconda lapide andata perduta.

Una fonte storica, straordinariamente importante, sfuggita a Braca è il Muratori. Nel *Rerum Italicarum Scriptores* (1723-1738), nell'edizione curata da Giosuè Carducci e Vittorio Fiorini, tomo settimo, parte 1, si legge (prefazione, XXII): "*A Romualdo spetta anche la pavimentazione a mosaico del*

*coro, coll'epigrafe ROMUALDUS ARCHIEPS, e la decorazione complessiva, ora in parte scomparsa, dell'altare maggiore ricordata dall'iscrizione: **HOC OPUS FIERI FECIT DOMINUS PRAESUL ROMUALDUS SECUNDUS.** Dico decorazione complessiva, perch'egli stesso parla del dono di Re Ruggiero del paliotto d'argento dell'altare maggiore, la cui "faciem deauravit" Simone Senescalco, cognato di Maione, morto il 12 maggio 1161".*

La lapide epigrafica viene quindi ricordata anche da Ludovico Muratori il quale non dice che era perduta al tempo in cui scriveva, presumibilmente nei primi decenni del '700. Non si capisce però perché egli attesti a Romualdo anche le opere testimoniate dalla scritta che riporta Romualdo secondo!

Da quanto si legge, si evince che dal 1500 in poi nel Duomo di Salerno i pavimenti musivi erano presenti solo nel transetto e nel coro, in quanto nessuna delle fonti accenna ad un pavimento che si estende anche alle navate minori nel resto della chiesa. Questo può voler dire solo due cose: o il pavimento venne effettivamente realizzato nel XII secolo **solo** nel transetto e nel coro, dando credibilità alla bizzarra tesi di Braca secondo cui "*a Salerno una simile impresa (quella di fare tutto il pavimento musivo della chiesa) non è stata ritenuta necessaria non tanto perché avrebbe comportato un enorme dispendio di denaro, ma soprattutto perché l'intero edificio originario presentava una divisione netta in due parti uguali e separate, la prima per i fedeli, e la seconda, comprendente transetto e Schola Cantorum, per il clero. Ed è solo quest'ultima, riservata alla liturgia, ad essere stata ricoperta dai mosaici. In un contesto simile un ruolo centrale viene svolto dall'altare maggiore, principale snodo di tutta la spazialità del transetto e soprattutto riferimento essenziale per la Schola Cantorum*", o si accetta di buon grado che il pavimento mosaicale **doveva** necessariamente estendersi a tutta la superficie della chiesa, come tradizionalmente accadeva in tutte le principali chiese della cristianità dell'epoca, secondo la moda "bizantina" del pavimento in

opus tessellatum, iniziata con la consacrazione della chiesa di Montecassino. Personalmente sono propenso a dare credibilità a quest'ultimo punto, perché la tesi di Braca va contromano e contro ogni logica dell'arte del pavimento "cosmatesco". L'ordine spaziale, e l'organicità simmetrica di tali monumenti sono attestati in tutte le chiese dell'epoca in cui sia possibile osservare un reperto pavimentale, sebbene restaurato, ma originale. In tal senso, fondamentale è il paragone con i pavimenti cosmateschi di Montecassino, Ferentino e Anagni, gli unici attestati con certezza documentale e dalle stesse firme epigrafiche degli artisti in cui si osserva il vero intento dei maestri che realizzavano tali monumenti e i Cosmati sulla scorta della tradizione dei loro avi che operarono fin dal 1100 nel Lazio e nella Campania. La supposizione che nel Duomo di Salerno il pavimento fosse realizzato solo nel Coro e nel Transetto, adducendo a giustificazione una diversa articolazione in rapporto all'ingresso della chiesa, costituirebbe l'unico caso al mondo di chiesa romanica con pavimento cosmatesco con significato opposto a quello tradizionale che, come lo stesso Braca spiega, era quello di accompagnare gli *intrans* dalla porta della chiesa all'altare.

Perché a Salerno, dunque, una chiesa costruita sul modello di Montecassino, doveva attuarsi questa drastica interruzione? Per tenere distanti il clero dai fedeli, in modo che gli uni non potessero vedere gli altri, era stata appositamente inventata la transenna presbiteriale, anch'essa adornata di mosaici. Non vi è quindi motivo di credere che il pavimento fosse concepito anch'esso come il risultato di un distacco tra clero e fedeli che nell'intento cosmatesco non c'è mai stato.

Al contrario, invece, i molti casi che ho esaminato di pavimenti precosmateschi e cosmateschi nelle chiese di Roma, del Lazio e della Campania, mi portano con certezza a dire che dove esistono mosaici pavimentali compresi solo nel coro o nel transetto, o in entrambi, escludendo le altre zone della chiesa, significa che in quel luogo l'antico pavimento è

andato distrutto o per calamità naturali, o per guerre, incendi e incuria dell'uomo, o per trasformazioni architettoniche interne. A tal proposito vorrei ricordare che l'enorme pavimentazione della chiesa di San Giovanni in Laterano, fu voluta da Papa Martino V, agli inizi del '400, facendo smantellare ciò che di antico ancora si vedeva nella chiesa del pavimento cosmatesco, e inviando i poveri resti ad abbellire alcune chiese, tra cui quella di San Nicola a Genazzano. E stiamo parlando degli inizi del 1400! Per questo ho evidenziato prima che nulla sappiamo di cosa sia accaduto al pavimento del Duomo di Salerno tra il XII e il XVI secolo! Per questa ragione, sono propenso a credere che esso in origine era stato realizzato su tutta la superficie della chiesa e che in seguito a qualche terremoto o altra calamità fu danneggiato o parzialmente distrutto.

Prima del XVI secolo, vennero recuperati i riquadri migliori insieme ai frammenti e tessere singole, conservati e reimpiegati per abbellire il coro e il transetto durante la costruzione del nuovo pavimento. Questo spiegherebbe come mai ognuno che osservi il pavimento dall'alto in modo unitario, sia colto da quel senso di assenza dell'organizzazione spaziale dell'attuale pavimento di mosaico, rispetto agli assetti tradizionali cosmateschi, anche a partire da quello della chiesa di Montecassino. Ciò è stato ben rappresentato da Paolo Orsi, citato da Braca, che nel 1929 *“individuava nella disposizione dei mosaici del pavimento del transetto, l'assenza di un'organizzazione spaziale, paragonando l'effetto d'insieme ad una distesa di tappeti orientali”*. Anche io sono stato colto dalla stessa sensazione quando ho visto una immagine dell'intero pavimento all'alto. Tale assetto, non ha nulla a che vedere con lo stile tradizionale dei pavimenti precosmateschi del XII e di quelli cosmateschi del XIII secolo. Si rende fortemente visibile ad occhio che si tratta di una disposizione dei migliori pannelli salvati dall'antico litostrato, disposti alla meglio, secondo un gusto personale, da chi li assemblò nel coro e nel transetto

probabilmente prima del XVI secolo. Non si tratta di una disposizione totalmente casuale, ma certamente nemmeno secondo i canoni dell'arte cosmatesca. Gli addetti alla ricostruzione del pavimento disposero i pannelli, di cui molti originali, ma restaurati nel corso dei secoli, senza un preciso significato, solo accostando quelli più significativi alle regioni più importanti del transetto e del coro, ma nulla si può ricavare da una presunta organicità spaziale e di un possibile significato iconologico della stesura pavimentale. Per questo, vale la sola osservazione di Orsi, perché davvero trattasi di una distesa di *tappeti orientali*.

La chiesa di Santa Maria Maggiore a Sant'Elia Fiumerapido (FR), ha diversi pannelli cosmateschi solo nel presbiterio; così anche la parrocchia di Capua e la chiesa di Sant'Angelo in Formis, dove furono trasportati importanti reperti pavimentali dal distrutto monastero di San Benedetto a Capua. Molte altre sono le chiese che presentano un pavimento cosmatesco solo nel presbiterio, ma ciò non vuol dire che in origine il litostrato fu concepito proprio così. Questo dovrebbe bastare a dimostrare che non vi è ragione di credere che nel Duomo di Salerno, sia per importanza, sia perché non mancavano certo le finanze ai committenti, i Romualdo abbiano rinunciato a far lastricare tutto il pavimento della chiesa di mosaici.

Se si accetta tutto ciò, viene drasticamente a cadere ogni tentativo di spiegazione iconografica, iconologica e dell'assetto organico-spaziale del pavimento moderno, fermo restando ciò che possiamo invece dire sulla sua storia, cioè sulle vicende cronologiche, sul suo stile e, in base a ciò, del suo rapporto con le botteghe marmorarie del tempo. Il pavimento come lo si vede oggi rappresenta per me solo ciò che deriva da una totale ricostruzione dell'impianto pavimentale presumibilmente ad iniziare dal XV-XVI secolo. Ciò sembra essere confermato anche dallo stato conservativo delle fasce marmoree bianche di delimitazione dei mosaici che visivamente non si mostrano essere più antiche del XVI-XVII secolo. Uguali ne esistono in molte chiese che ho avuto

modo di vedere, i cui pavimenti sono tutti stati rifatti totalmente nel XVII-XVIII secolo.

La mancanza, o l'esiguità, di elementi partizionali con i motivi geometrici semplici nel pavimento del transetto e nel coro, comuni invece a tutti i pavimenti precosmateschi dei primi decenni del XII secolo, è un altro elemento che conferma la mia tesi, e si può semplicemente spiegare ipotizzando che nell'epoca barocca vennero prelevati i migliori riquadri dell'antico pavimento per poi reimpiegarli nella decorazione del coro e del transetto quando fu realizzato l'intero pavimento della chiesa. Parte dei riquadri laterali delle navate furono reimpiegati per coprire gli spazi rimanenti che si vedono oggi.

Il pavimento del duomo, come tutti gli altri nel Lazio, in Campania e altrove, ha subito la stessa sorte di essere smantellato, ricomposto, restaurato, ricostruito e manomesso. Nessuno può dire quante volte e in che periodo, se non nei casi documentati. Considerando che quattro secoli, non sono proprio un periodo temporale corto, possono essere accadute cose impensabili già dal 1200 in poi. Come testimoniano le epigrafi, il pavimento deve essere stato costruito sotto uno o entrambi i Romualdo, ma a ben analizzarlo nei suoi riquadri migliori, è difficile credere che il lavoro di precisione musiva che si vede in diversi pannelli e la concezione di pavimentazione di tipo cosmatesca, anche se di stile medio-bizantino, sia l'opera di marmorari del 1126 che operavano a soli quaranta, cinquant'anni dalla consacrazione della chiesa di Montecassino.

Una mia ipotesi che porto avanti da diverso tempo, e che non ha precedenti nella letteratura, dice che i pavimenti delle chiese di Roma sono stati tutti sottoposti a restauri dagli stessi artisti Cosmati. Tali edifici ebbero i loro pavimenti musivi al tempo della loro consacrazione, ma quasi tutti furono poi restaurati circa un secolo dopo dai Cosmati i quali operarono, per varie ragioni, solo nelle zone più importanti: nelle fasce centrali. Solo così si spiega la differenza stilistica e di materiali tra le zone delle navate laterali e le fasce centrali

nelle chiese di Roma (come in S. Maria in Cosmedin, San Clemente, ecc.).

Nel duomo di Salerno ciò non è ravvisabile perché manca la cospicua parte del pavimento che andò distrutta in qualche modo (è da verificare se significative porzioni dei riquadri delle navate laterali nel resto della chiesa furono trasportate in altri monumenti nella città e nelle zone limitrofe).

Ma io leggo un'evidenza di questo fatto nell'analisi dei pattern. Se ci si fa caso, negli stessi riquadri importanti del transetto, si notano mescolati motivi precosmateschi, formati da pattern geometrici semplici con tessere di più grandi dimensioni a sequenze di pattern (specie nelle fasce decorative) di chiara tecnica più raffinata, che può riferirsi solo almeno ad iniziare dalla metà del XII secolo. Il pavimento del transetto è pieno di queste incongruenze, di mescolanze, di rappezzi, ecc.

Quindi la perduta iscrizione di *Romualdus secundus*, citata anche dal Muratori, è a mio avviso una eccellente testimonianza di lavori pavimentali avvenuti nella chiesa attorno alla metà del XII secolo, mentre le ravvisaglie di stile romano, che pure sembrano riscontrarsi, possono anche essere postume, seppur di poco.

La mia idea è che il pavimento visibile oggi nel Duomo sia il reimpiego delle parti migliori, o di quelle che si sono salvate dalle distruzioni, di almeno due pavimentazioni musive di cui una, la più antica e semplice, realizzata sicuramente sotto Romualdo I e l'altra, più raffinata considerato l'avanzare della tecnica musiva, quella realizzata a completamento o in parziale rifacimento, o vuoi come restauro, sotto Romualdo II. In questo modo si potrebbe spiegare la comune sensazione, ravvisata anche da Braca, che al pavimento abbiano lavorato almeno due botteghe marmorarie autonome. E dovevano per forza essere autonome, visto che lavoravano con almeno mezzo secolo di distanza l'una dall'altra! E si spiega anche come Braca ravvisi che “è da escludere la possibilità di un loro (delle botteghe) impiego contemporaneo in quanto non si

individua il principale cemento unitario che viene da un progetto unico". Anche se poi si contraddice affermando che "la sostanziale incongruenza fra il lato meridionale e quello settentrionale lascia emergere la mancanza di un progetto unitario della decorazione e della divisione dello spazio, che invece sembra corrispondere alla convergenza di progettualità distinte. Una simile considerazione lascia intuire la possibilità dell'intervento di almeno due botteghe diverse, le quali possono aver operato contemporaneamente ovvero in tempi diversi, anche se non eccessivamente lontani tra loro".

Personalmente sarei dell'avviso di ritrovare nei pannelli interi e frammentari che mostrano le più semplici decorazioni a motivi geometrici con moduli base sviluppati in pattern elementari, i riferimenti più diretti al primo pavimento fatto da Romualdo I, e nei pannelli con i meandri a ricche decorazioni in cui la tecnica di intarsio è minuta e molto più raffinata, i riferimenti al pavimento di Romualdo II. Negli angoli di rappezzo, sono stati utilizzati sia frammenti del pavimento antico, provenienti dai riquadri rettangolari dismessi, sia pannelli realizzati in tempi moderni con materiali nuovi.

In molti punti il pavimento mostra analogie stilistiche e di conservazione identiche ai pavimenti di Ferentino, Anagni e coevi, cioè rifatti in epoca barocca, mentre non è escluso che intere piccole porzioni di fasce decorative dei meandri, dei dischi e dei motivi geometrici siano state letteralmente segate e ricomposte nei luoghi idonei. Ciò potrebbe corrispondere a quei punti in cui non si nota con evidenza la fuoriuscita dell'allettamento della malta delle tessere, oppure della inopportuna dimensione delle fughe negli intarsi delle stesse che pure sono ben evidenti. In altre parole, ciò potrebbe corrispondere a quei pochi frammenti in cui il lavoro "cosmatesco" sembra essere più o meno originale.

Quanto ho scritto finora non è frutto solo della mia fantasia, ma del reale confronto con le rare porzioni di pavimenti che possono considerarsi con ogni probabilità originali, cioè poco ritoccati, restaurati e lasciati per vari motivi, o per fortuna, nello stato originale di come erano stati realizzati. Uno dei rarissimi pavimenti che in varie porzioni è forse arrivato a noi come concepito in origine dai tempi dei Cosmati è quello della piccola chiesa di San Benedetto *in Piscinula* in Trastevere, a Roma. Un pavimento davvero poco conosciuto e poco studiato che invece può essere la chiave di svolta per le nuove indagini sull'argomento.



Fig. 1 Salerno. Duomo, dettaglio del quinconce nel riquadro centrale nel transetto prospiciente il lato nord dell'altare.

Riporto qui sotto alcune immagini di porzioni del pavimento romano, che è certamente cosmatesco forse della fine del XII secolo e lo mettiamo a confronto con porzioni di pannelli musivi del pavimento del Duomo di Salerno:

Le figure 1 e 2 mostrano una porzione e un dettaglio nei pressi di un disco che fa parte del quinconce asimmetrico del riquadro prospiciente il lato nord dell'altare al centro del transetto. Si tratta di un'area importante del pavimento, eppure il dettaglio mostra almeno due elementi che vanno a confermare tutto quanto ho detto nel testo precedente. Nella figura 1 è possibile vedere una mescolanza di fasce marmoree bianche integre, più moderne, e frammentarie più antiche. La maggior parte di esse non sembrano essere precedenti al XVI-XVII secolo.

La fig. 2 mostra qualcosa di molto più interessante: le tessere, sebbene siano in buona parte quelle antiche reimpiegate, non sono "intarsiate" secondo la tecnica mosaicale dell'*opus tessellatum* o dell'*opus sectile* dei maestri marmorari Cosmati. Esse non risultano incastrate tra loro nelle celle realizzate nella malta cementizia, ma sembrano esservi "appoggiate", con una larga fuga che mostra con evidenza l'allettamento della malta. Questa particolarità è una caratteristica che si riscontra in buona parte del pavimento del duomo di Salerno, come in tutti quelli ricostruiti in epoca barocca nelle chiese di Roma, del Lazio e della Campania. La differenza è resa immediatamente dal confronto con le immagini che ritraggono il pavimento della chiesa di San Benedetto in *Piscinula* a Roma, nelle porzioni di litostrato che ritengo essere le più vicine all'originale.



Fig. 2 Dettaglio della fascia decorativa della ruota di fig. 1 di triangolini generanti un pattern di stelle ottagonali bianche.



Fig. 3 Roma. San Benedetto *in Piscinula*, dettaglio di un quinconce.

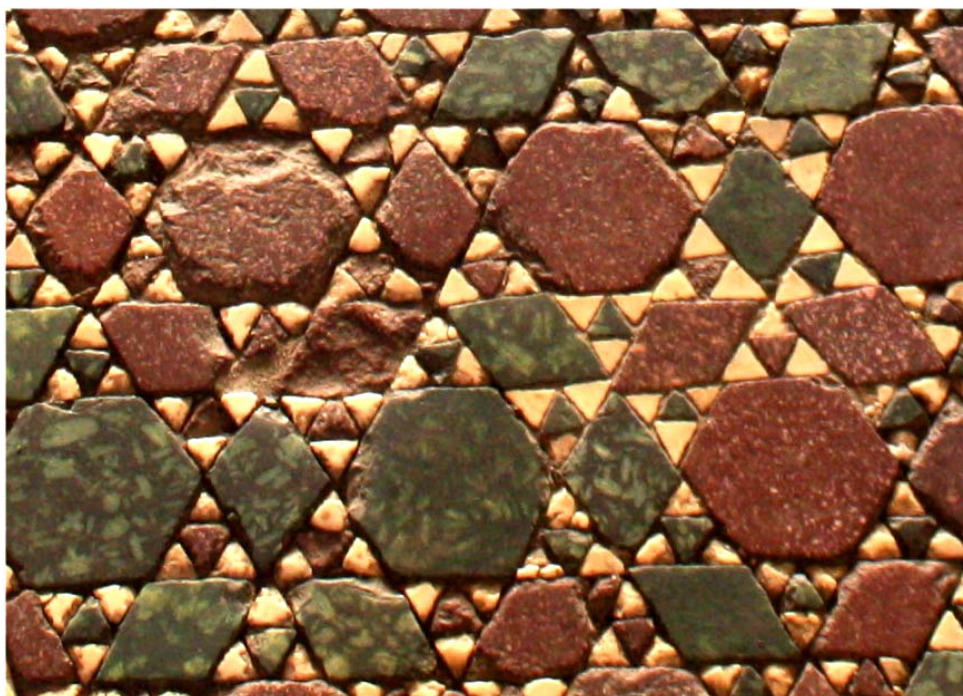


Fig. 4. Roma. San Benedetto in Piscinula, dettaglio della decorazione della campitura interna tra i dischi di un quinconce.

Le figure 3 e 4 mostrano con sufficiente precisione cosa sia una porzione di pavimento veramente cosmatesco lavorato nell'*opus tessellatum*. Siamo a San Benedetto in Piscinula, una delle rare chiese dove si trova una cospicua porzione di pavimento cosmatesco in buona parte originale. Uno dei pochissimi di Roma, se non l'unico, insieme forse a quello della Basilica dei Santi Quattro Coronati che però risulta molto restaurato.

In questo trasteverino sembra che il tempo si sia finalmente fermato ai maestri Cosmati, mostrandoci per una volta il vero volto dei loro lavori originali.

La fig. 3 mostra una delle ruote di una serie di quinconce comunicanti tra loro, nel perfetto stile di Cosma, figlio di Iacopo di Lorenzo. Le fasce marmoree sono più strette rispetto a quelle impiegate a Salerno e sono quasi tutte

originali, come mostra lo stato di conservazione, mediamente buono. Questo stato, dovrebbe essere preso a modello in ulteriori confronti in quanto credo che possa ritenersi uno stato medio-buono di conservazione del pavimento originale cosmatesco e l'usura delle tessere è quella che dovrebbe mostrare un pavimento musivo che abbia circa otto secoli di storia. Anche il disco di porfido interno è frammentario, come dovrebbero essere la maggior parte di essi negli altri esempi pavimentali, qualora fossero originali.

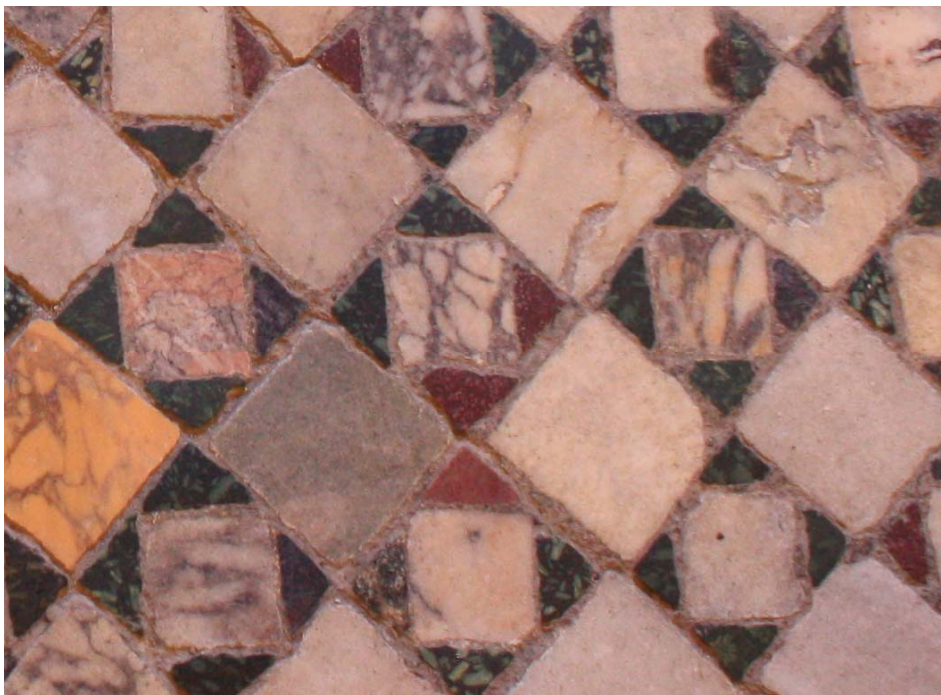


Fig. 5. Roma, San Benedetto in Piscinula. Riquadro pavimentale laterale.

In particolare la fig. 4 mostra il dettaglio di circa 10 cm di superficie del pavimento in cui la gran parte delle tessere sono originali. Si vede chiaramente l'intarsio *sectile* delle tessere, la fuga inesistente tra esse (se si considera che gli spazi sono dovuti agli assestamenti, terremoti, all'usura, ecc.), l'allettamento della malta invisibile, il vero stato conservativo

delle tessere.

Un confronto diretto di questa immagine con qualsiasi porzione del pavimento del Duomo di Salerno dovrebbe far riflettere molto su tutto quanto ho scritto in precedenza.

La fig. 5, invece, mostra come anche in San Benedetto *in Piscinula*, qualche cosa non sia arrivata a noi come era in origine. Si tratta di sporadici riquadri pavimentali che sono stati ricostruiti probabilmente nel XVIII-XIX secolo. Si vede chiaramente la differenza con la tecnica precedente e la ricomparsa del letto di malta tra le tessere, la mescolanza di tessere antiche e nuove, ecc. E' in questo stato che si trova la maggior parte dei pavimenti di questo genere a Roma, come nel Lazio e in Campania.



Fig. 6. Salerno, zona pavimentale destra dell'abside a nord dell'altare.

Come si evince dalla fig. 6, il pavimento di Salerno non è esente da quegli schemi partizionali che costituiscono una caratteristica imprescindibile dallo stile dei pavimenti musivi realizzati a partire da quello della chiesa di Montecassino. Già in questa immagine se ne notano ben quattro che sono certamente qui concepiti, nell'intento di coloro che operarono l'intervento di rifacimento del pavimento reimpiegando il materiale di risulta dell'antico pavimento di Romualdo I e II, come rifinitura degli angoli e rappezzi vari a completamento del lavoro. Dalla parte opposta ne corrispondono altri quattro allo stesso modo, ma con motivi geometrici diversi i quali tutti si possono rapportare ai semplici moduli base del repertorio dei pattern precosmateschi, comuni, comunque, anche a quelli che generalmente furono utilizzati dai Cosmati nel XIII secolo nelle zone delle navate laterali delle chiese.

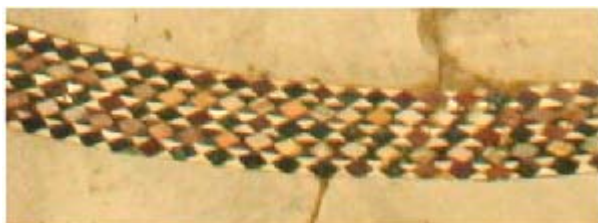
Così, troviamo gli esagoni, nei motivi *ad triangulum* e semplici collegati da triangoli; i quadrati in tessitura ortogonale e diagonale, con le scomposizioni in triangoli e semplici; sul lato destro invece ritroviamo proprio il canonico pattern precosmatesco degli esagoni intersecantisi (fig. 7), esattamente identico nello stile, fattezze, dimensioni e proporzioni a quelli che si vedono in alcune chiese con pavimenti anteriori all'epoca dei Cosmati; e ancora esagoni e quadrati, semplici, del repertorio basilare dei pavimenti dei primi decenni del XII secolo.

Al centro, invece, proprio in mezzo a tali riquadri così semplici, ci spiazza un bel riquadro (figg.8-9-10) di tutt'altra fattezza, di stile bizantino nella figura centrale, di derivazione certamente cassinese, una sorta di triplice *guilloche* con al centro un quinconce nello stile della forma analogo a quelli semplici di Montecassino, Sessa Aurunca e San Menna a Sant'Agata dei Goti. D'altra parte le analogie del pavimento di Salerno con quelli di derivazione cassinese citati sono tutt'altro che poche. Le scomposizioni interne sono minutissime, e lontanissime dalla concezione del vicino

riquadro con motivi ad esagoni intersecantisi. Dimostrazione di forte incongruenza sia stilistica che d'intento artistico nell'accostamento di queste due porzioni pavimentali che conferma il "reimpasto" dell'antico pavimento con il secondo. I dettagli delle fig. 9 e 10 mostrano parte delle decorazioni interne a scomposizioni minutissime paragonabili solo a quelle realizzate in paste vitree sugli amboni e plutei di recinzioni.



Fig. 7. Esagoni intersecantisi. Pattern precosmatesco per le caratteristiche sovradimensionate.



Figg. 8-9-10

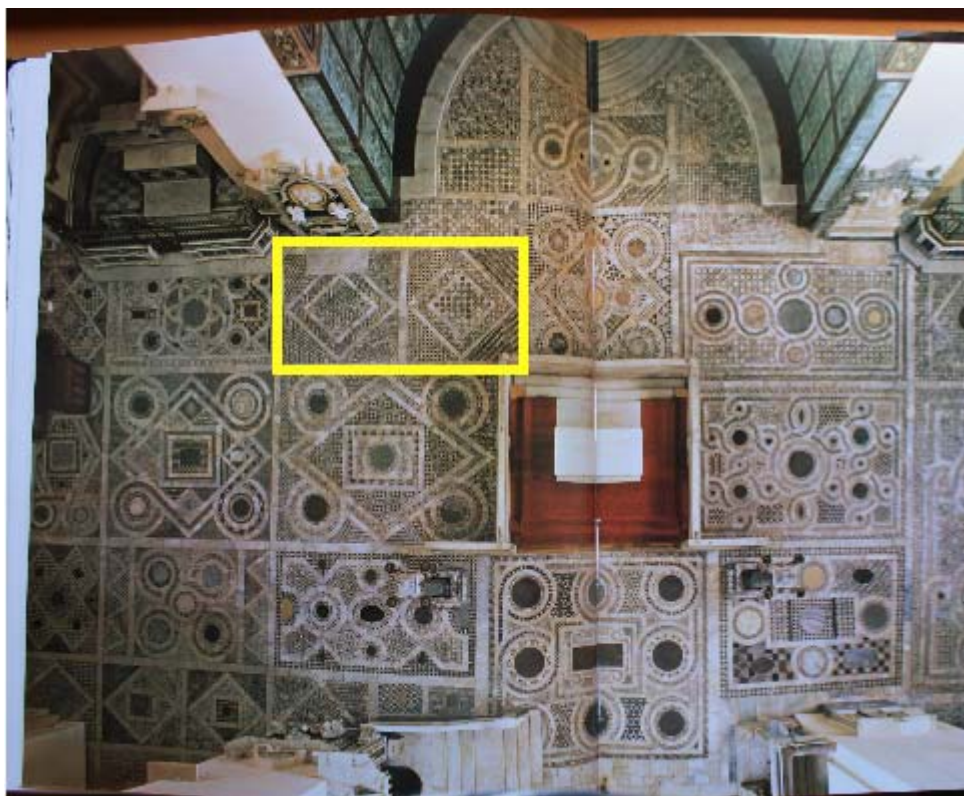


Fig. 11 Il pavimento intero del transetto desunto dall'opera di Carucci.

Nella fig. 11, ho evidenziato in giallo i due riquadri che si trovano nel transetto nord subito a sinistra dell'altare. Si tratta di due riquadri che non hanno alcuna corrispondenza simmetrica nella zona. Inoltre i quadrati diagonali interni, sono diversi tra loro mostrando che nemmeno questi hanno un senso di simmetria tra loro. In effetti questi due disegni sembrano solo una banale giustificazione del reimpiego di tessere, quelle che all'interno vanno a decorare le campiture, che diversamente provenivano forse da altre semplici partizioni rettangolari dell'antico pavimento e che qui sono state reimpiegate cercando di formare tali motivi per conformarli alle bizzarre forme degli altri riquadri.



Fig. 12. Riquadro “forzato” che utilizza tessere di partizioni rettangolari. Non trova alcuna corrispondenza con altri riquadri del transetto nord.

Il quinconce asimmetrico (fig. 13) davanti all’altare nel transetto nord, si può dire che sia quasi completamente nuovo, con qualche reimpiego di parti di tessere antiche. Tutto il resto non dev’essere più antico del XVIII secolo. Inoltre, è totalmente inconsueto nell’arte cosmatesca trovare elementi come quinconce le cui campiture tra i dischi siano decorate con pattern come i triangoli grandi che si vedono in figura. Qui c’è poco o niente di veramente antico, se si fa un confronto con le foto di San Benedetto in *Piscinula* viste prima. Tra l’altro, due delle campiture di questo quinconce presentano il pattern che io chiamo “gibboso” per via delle tessere a forma di gobba, semicircolari che ho visto in diversi pavimenti precosmateschi della metà del XII secolo ma non tra i motivi geometrici del pavimento della chiesa di Montecassino.

Anche questo elemento confermerebbe la datazione di parte del pavimento del Duomo di Salerno al 1160 circa.



Fig. 13

La fig. 14 mostra qualcosa di speciale. A parte lo stile molto “cosmatesco” nelle fasce decorative, che siano marmorari romani emuli dei veri Cosmati o addirittura loro stessi, è difficile dirlo. Ma ciò che si vede di interessante è la diversità, sebbene simmetricamente uguale nello stile del pattern, delle due campiture destra e sinistra. A sinistra il pattern semplice della stella ottagonale fatta con i piccoli triangoli. Pattern decisamente precosmatesco. A destra una decorazione fittissima, come poche se ne vedono, dello stesso pattern

ripetuto ben quattro volte nello stesso spazio quadratico dove nel suo simmetrico sinistro ve n'è uno solo! Una decorazione questa che sembra essere scaturita direttamente dalla mente di un artista abituato agli intarsi fitti degli arredi, o un marmoraro che per competizione ha voluto dimostrare la sua bravura rispetto ai precedenti lavori, quadruplicando la stella nello stesso spazio.



Fig. 14 Rettangolo nel transetto nord subito a destra dell'altare, primo disco, fasce decorative.

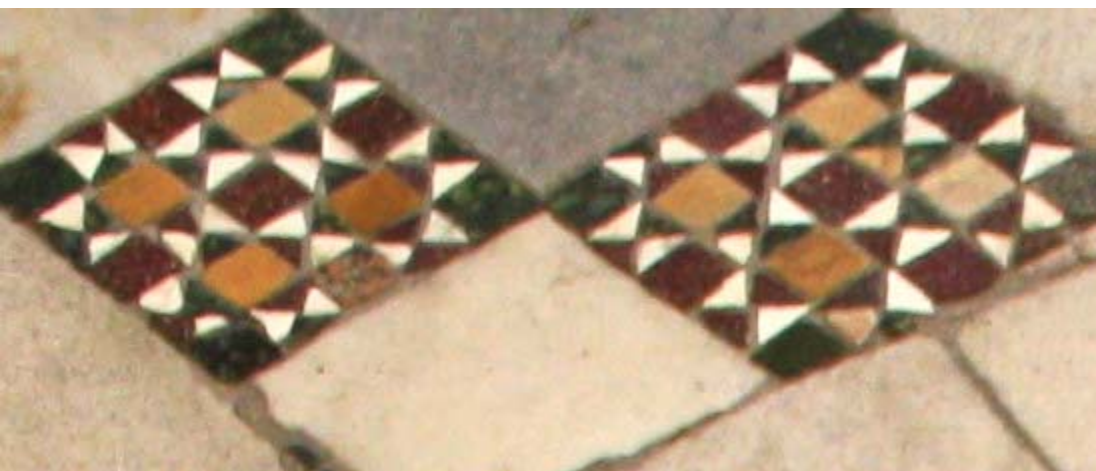


Fig. 15 Dettaglio del pattern della decorazione nella campitura destra della fig. 14

Lo stesso si può dire della terza fascia esterna decorativa del disco a modulo di listelli rettangolari che vanno a formare pattern di quadrati o di stelle a seconda di come lo si guarda. Motivi che è difficile credere comuni in pavimenti del 1120 circa. Lo stato conservativo, tutto sommato sembra anche troppo buono, e il tutto è stato certamente ricostruito, come si vede dalle tessere del dettaglio nella fig. 15 che mostrano la malta di allettamento nelle fughe.

Tuttavia anche nel pavimento del Duomo di Salerno c'è un tratto che può essere avvicinato alle caratteristiche del pavimento della chiesa di San Benedetto *in Piscinula* visto prima. Si tratta forse dei pochi tratti originali, probabilmente segati in porzioni intere per essere riassetati al loro luogo. La fig. 16 mostra questo dettaglio.

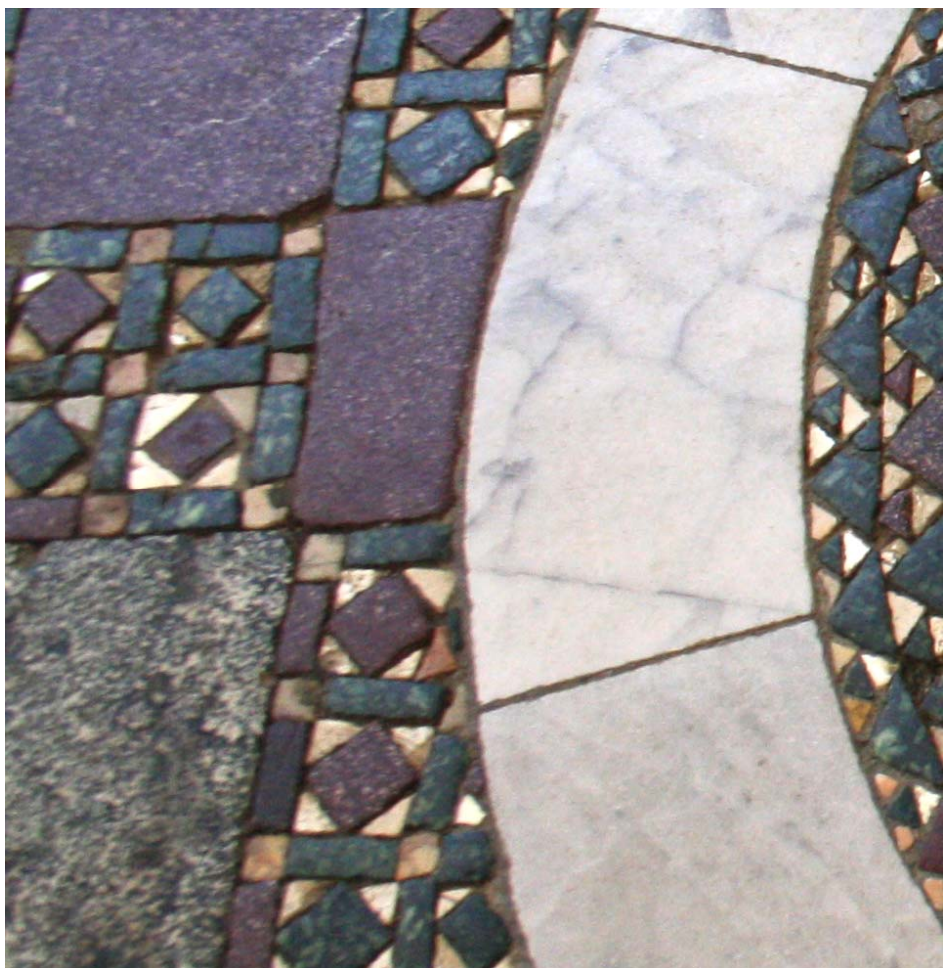


Fig. 16. Dettaglio di porzione pavimentale, nel transetto sud, del primo pannello a destra di quello grande prospiciente l'altare.

Si nota ad occhio la differenza con tutti gli altri pannelli, e l'accostamento dello stato conservativo e delle peculiarità in cui si trovano le tessere con il pavimento della chiesa di San Benedetto *in Piscinula*, mi pare abbastanza evidente. Come nei tratti del pavimento romano, anche qui scompare la visione dell'allettamento della malta e la fuga tra le tessere bene incastrate tra loro. L'usura e lo stato conservativo sono

simili dei due tratti pavimentali e non farebbe pensare che questo di Salerno fosse più antico di quello di S. Benedetto *in Piscinula*. Ciò che confermerebbe la mia tesi secondo cui non tutto il pavimento del transetto nel Duomo di Salerno sarebbe riferibile a Romualdo I.

Nella fig. 16 si nota anche una quasi completa corrispondenza simmetrica delle tessere che formano il motivo geometrico, e dove se ne vede qualcuna di diverso colore indica una manomissione. Questa zona pavimentale, tra l'altro leggermente avvallata, potrebbe essere stata realizzata con porzioni musive intere intervallate dalle fasce marmoree bianche più moderne.

Come ha già ricordato Braca nel suo articolo, il pavimento ha subito numerosi restauri, almeno ad iniziare dal secondo quarto del XVI secolo di cui si trova conferma in documenti del 1575, del 1656, nel 1671 e del 1723. Inoltre la rimozione degli altari barocchi ha determinato sicuramente una alterazione dello stato del pavimento. Altri interventi si sono succeduti nel XIX secolo, verso il 1920 e riguardarono soprattutto l'ala meridionale. Tra i restauri recenti si ricorda quello degli anni Sessanta, operato dal Gruppo Mosaicisti di Ravenna, principalmente nell'angolo nord dell'abside, rimuovendo un pezzo di mosaico e rimontandolo dopo aver risanato il massetto e la zona tra la Sacrestia e l'ingresso del Palazzo Arcivescovile. Quindi le zone laterali del transetto.

Tutto ciò è ravvisabile nelle differenze che stiamo osservando nei dettagli delle immagini che abbiamo visto finora e nella piccola tabella che segue dove si vedono zone pavimentali significativamente diverse tra loro per tipologia, stile, restauro e stato di conservazione.

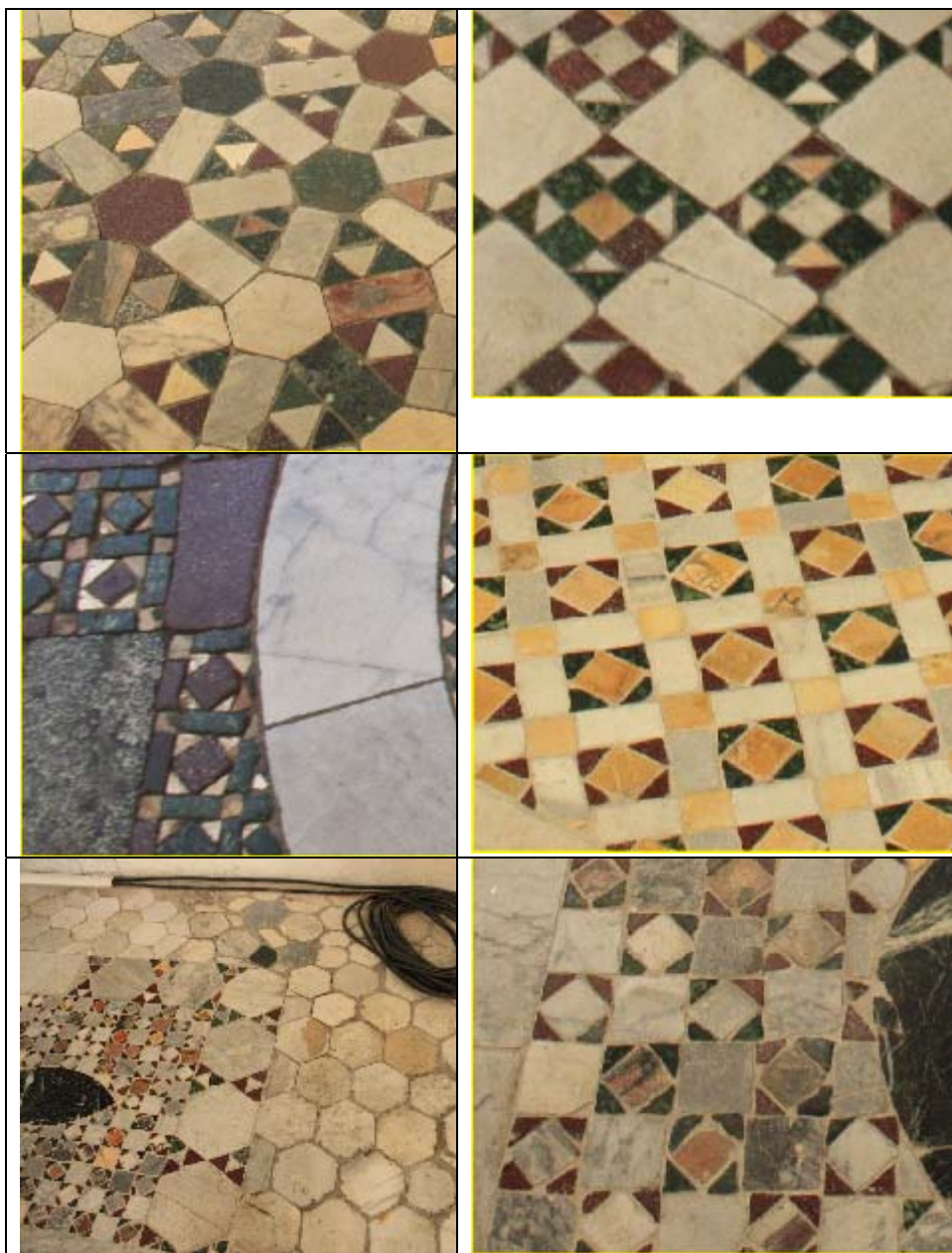


Fig. 17

Nella sola zona del transetto, come si vede dalle immagini sopra, sembra di osservare sei pavimenti diversi. Ciò è dovuto esclusivamente alla mancanza di omogeneità stilistica causata dalla ricostruzione arbitraria delle parti pavimentali che un tempo ornavano l'intera chiesa e dai numerosi interventi che hanno alterato l'originalità del manufatto. Si notano zone con tracce di lavoro originale e ben conservate, come zone completamente ricostruite in modo approssimativo, oppure cercando di imitare la tecnica degli antichi maestri. Le prime tre immagini sono accostabili allo stato pavimentale comune a molti dei pavimenti ricostruiti nel XVIII-XIX secolo, come in Ferentino, Anagni e molte chiese romane. Le altre mostrano uno stato che si ritrova in molte chiese dove i pavimenti sono stati ricostruiti non con l'intento conservativo artistico, ma per il solo spirito di non buttare via il materiale. E' una condizione che si riscontra ovunque nei pavimenti cosmateschi, da San Pietro in Vineis ad Anagni, a S. Elia Fiumerapido presso Cassino, da Sant'Agata dei Goti a Capua, fino anche a molte chiese romane, mentre nell'antica chiesa di San Pietro *ad Montes*, presso Caserta Vecchia, ciò che rimase dell'antico pavimento precosmatesco è stato smantellato e buttato via negli ultimi anni!

Le peculiarità del pavimento del Duomo di Salerno però non finiscono qui. Restando ancora nel solo ambito del transetto sud, ritroviamo alcuni riquadri attorno all'altare che testimoniano il "vandalismo" che ha interessato il mosaico antico.

Il primo riquadro affianco, ovvero a destra, dell'altare guardando l'abside, al centro del transetto, esibisce un intricato sistema di meandri che insieme agli altri riquadri successivi (sempre camminando verso destra) costituiscono la zona pavimentale più vicina allo stile dei pavimenti bizantini di Nicea e Costantinopoli. Un intricato intreccio di motivi a meandri che sembrano essere stati volutamente addensati nei pannelli dell'ala destra del transetto centrale, venendo a mancare completamente questa tipologia stilistica nell'ala

sinistra, dove sono invece raggruppati quinconce normali ed asimmetrici. A ben osservare il pavimento dall'alto, sembra quasi di avvertire una volontà di dividere due tipologie pavimentali che furono realizzate a distanza di anni nel Duomo. A destra dell'altare (guardando l'abside) quella di influenza orientale-siciliana, a sinistra dell'altare quella di influenza più direttamente cassinese. Infatti è qui che si riscontrano maggiormente i motivi singoli e i riquadri che sono di diretta derivazione del pavimento della chiesa di Montecassino e dove sono stati riscontrate analogie maggiori con il pavimento della chiesa di San Menna a Sant'Agata dei Goti.

In tutto ciò, può riscontrarsi quindi una volontà di suddividere lo spazio musivo secondo lo stile che aveva interessato le varie fasi degli interventi operati sul pavimento del Duomo tra l'epoca di Romualdo I e Romualdo II. Da una parte la volontà di conservare i tratti caratteristici forse della prima epoca, più vicina stilisticamente e cronologicamente a Montecassino, la seconda a quella di più diretta influenza siciliana. Ha ragione Braca nell'individuare nel pavimento del Duomo una pressoché completa assenza dello stile arabo dovuta principalmente alla mancanza totale di pannelli pavimentali che esibiscano i classici motivi di matrice islamica, come le fasce rettilinee intrecciate in motivi rompicafo e a tal proposito egli così si esprime: *“Nel nostro caso si tratta di pannelli definiti solo con fasce musive intorno a dischi di diverse dimensioni senza neppure una sola linea retta, che indica una assoluta lontananza sia dai modelli siciliani sia da quelli romani, ma anche da quelli della tradizione campana”*. Braca si riferisce ovviamente a pannelli pavimentali musivi come i due laterali all'altare che si vedono nel presbiterio del Battistero del Duomo di Pisa in Piazza dei Miracoli, i quali mostrano, sebbene datati ai primi anni del XIII secolo, con ogni evidenza, l'arte del pavimento musivo islamico e la netta diversità con questi di Salerno.

Non una organizzazione spaziale derivata dall'intento

cosmatesco originale, quindi, come è difficile credere ed osservare nel transetto del Duomo salernitano, ma piuttosto una volontà di conservare e distinguere, nelle epoche successive, due fasi nette e cronologicamente diverse che interessarono il pavimento, dovute sicuramente, come pensa anche Braca, all'intervento di due botteghe marmorarie diverse che, di conseguenza a quanto detto, risultano, la prima essere discendente del cantiere artistico di Montecassino sotto Romualdo I, la seconda importata forse direttamente dalla Sicilia sotto Romualdo II, quando nel Duomo si ebbe quella straordinaria campagna di decorazione musiva che produsse anche la *Schola Cantorum* e il Pulpito "Guarna".

La parte destra del pavimento del transetto è dunque l'anello mancante che collega le fasi cronologiche della sua storia in cui all'antico litostrato fatto realizzare da Romualdo I, si sovrappone quello di Romualdo II, stavolta si derivato dall'arte musiva siciliana nella piena metà del XII secolo. Come scriveva Muratori nell'opera citata: *"Per tre anni di seguito egli in Palermo era vissuto fra i meravigliosi palazzi reali, e chi sa quante volte in quella mirabile cappella Palatina l'anima sua s'era elevata a Dio in una fantasmagoria d'arte e di misticismo...Non è improbabile ch'egli, di ritorno in patria (a Salerno), abbia condotto seco qualcuno di quei marmorari che avevan lavorato nella chiesa di Giorgio Antiocheno o della Cappella Palatina"*. E stando a ciò che si vede oggi nel Duomo, tali parole sembrano trovare ampia conferma come nell'analisi dei pannelli che ho prodotto nelle pagine precedenti.

Organizzazione spaziale, sì, ma non originale. Si potrebbe quasi dire che il pavimento del transetto sia suddiviso spazialmente in zona destra e sinistra, rispetto all'altare, dall'asse costituito dalla fascia centrale che dall'abside arriva fino ai gradini del Coro. Un asse potremmo dire quasi "neutrale", stilisticamente, in quanto composto da tre pannelli principali di cui quello più grande prima dell'altare, e prospiciente il Coro, che sembra essere il più vicino alla

cultura cosmatesca romana; il secondo, verso l'abside, composto da un quinconce asimmetrico anch'esso comune sia ai pavimenti romano-laziali che a quelli campani; il terzo, composto di una triplice guilloche con disco centrale più grande e contenente un piccolo quinconce, di più diretta influenza cassinese-bizantina.

La zona destra, come detta è principalmente formata da riquadri in stile siculo-bizantino (dove peraltro compare anche un pannello con una "stella di David", simbolo emblematico del Sionismo islamico, e a destra di stile cassinese-campano. Tutto ciò è possibile osservare nello sguardo d'insieme della precedente fig. 11.

Ritornando al pannello musivo a destra dell'altare, nel transetto centrale, esso mostra evidenti anomalie nell'organizzazione dei motivi geometrici e nella loro disposizione simmetrica. Qui si notano alcuni piccoli rappezzi (figg. 18 e 19) fatti con tessere disposte a formare motivi geometrici consecutivi e diversi tra loro.



Fig. 18



Fig. 19

Tra l'altro è interessante osservare che proprio in questi due "rappezzi" si vedono due motivi geometrici, o pattern, assolutamente inconsueti, forse inediti nel repertorio dei pavimenti musivi medievali in cui i listelli che formano rette intrecciate, ricordano solo vagamente la caratteristica dei fasci rettilinei intrecciati di stile arabo, ma sono sufficienti a testimoniare che in questo luogo lavorarono marmorari sotto la diretta influenza siculo-islamica. Nello stesso pannello musivo, a poca distanza da questi due pattern si ritrova la "stella di David", a ricordare ancora una volta la matrice islamica dell'opera. Questi due piccoli frammenti pavimentali, sembrano essere i soli di questo genere presenti nel pavimento del Duomo di Salerno e potrebbero essere stati recuperati ed inseriti in questo pannello musivo proprio per tramandarne la memoria. Si deve osservare ancora che essi sembrano non essere stati volutamente completati nelle campiture da elementi simili facilmente ricostruibili con altre tessere di listelli ed esagoni, contrapponendoli ad un diversissimo motivo geometrico di tessere piccole triangolari in modo che essi possano risaltare ed essere visibili nella loro integrità. Sembra che l'artefice di questa zona pavimentale abbia scelto di far risaltare tali due frammenti affinché si

potessero distinguere e valorizzare dal resto del pannello musivo, come fossero due reperti storici importanti: una piccola testimonianza di una zona pavimentale cosmatesca di matrice islamica voluta da Romualdo II?

Il pannello sottostante, invece, esibisce quattro dischi non annodati tra loro posti ai quattro lati di un rettangolo centrale suddiviso in tre parti, di cui quella centrale contiene un quinto disco. Questo pannello è forse l'unico del pavimento ad essere stato assemblato in modo arbitrario e casuale con materiale di risulta. Vediamolo in dettaglio nelle figure seguenti.



Fig. 20. Il pannello visto dall'alto nell'immagine del transetto proposta da Carucci.

La fig. 20 ripresa dall'opera di Carucci, mostra il pannello dall'alto. E' evidente la ricostruzione arbitraria e casuale. Le campiture non mostrano alcuna corrispondenza simmetrica da una parte e dall'altra, in linea diretta o intrecciata. I motivi geometrici sono diversi. Il disco di marmo nel rettangolo centrale non ha senso ed è inserito al di fuori di un contesto musivo originale.

Credo che tutti i dischi di porfido singoli venissero contestualizzati nei litostrati fornendoli sempre di cornice decorativa circolare. Se ciò è vero, come credo, si deve osservare che molti dei pavimenti ricostruiti presentano questa caratteristica di avere sia dischi con cornici decorate, derivate presumibilmente da porzioni di pavimento originali, sia dischi e lastre di porfido di diversa forma, come quelle oblunghe o a forma di goccia, elica, ecc., ma collocate in modo casuale ed arbitrario, senza alcun significato organico-spaziale ed iconologico, nei pavimenti ricostruiti. E' ciò che si vede non solo in questo pavimento di Salerno, ma anche in quelli di San Menna citato sopra e di altri simili. Anche questa, quindi, va ad aggiungersi a quell'elenco di caratteristiche stilistiche e tipologiche che accomunano tutti i pavimenti cosmateschi ricostruiti nelle epoche successive.

Nel caso specifico del pavimento del Duomo di Salerno, sono davvero numerosi gli esempi di ricostruzione casuale di pannelli musivi con il reimpiego di queste lastre di porfido che vanno dalle classiche forme a disco, a quelle di derivazione cassinese oblunghe, a goccia e ad elica. Le immagini che seguono sono, a mio giudizio, molto significative in merito.

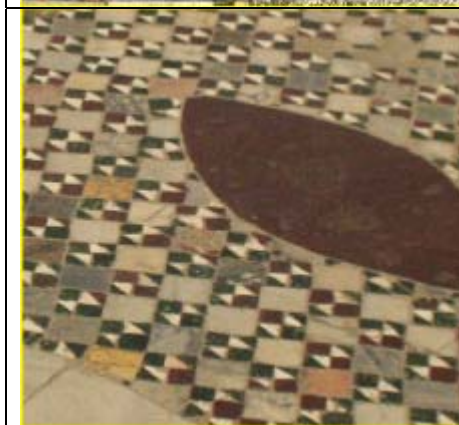
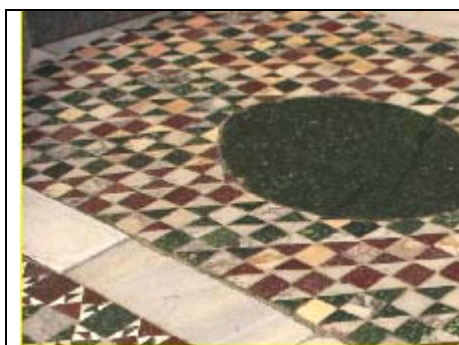




Fig. 21. Esempi di reimpiego di lastre di porfido di varia forma nel pavimento del transetto nel Duomo di Salerno.

Lastre di porfido di questo genere sono una caratteristica assolutamente originaria del pavimento desideriano di Montecassino e tramandata negli anni successivi a tutti i pavimenti musivi di derivazione della scuola cassinese.

Il più grande pannello musivo del pavimento del transetto sembra essere quello più a destra dell'altare e ricopre la porzione di fascia sud e centrale del transetto. Esibisce il più grande motivo a meandri, per dimensioni delle *rotae* maggiori a cui sono annodati a guilliche dischi minori. In tutto sono 13 dischi annodati e due lastre di porfido a forma oblunga reimpiegate nel disegno in modo arbitrario. I dischi di porfido non sembrano essere originali e vi è l'incongruenza che alcuni sono contornati da fascia marmorea bianca circolare non decorata, altri da fasce decorative consecutive, senza l'interposizione di fasce marmoree che le suddividono, come in genere si vede nei pavimenti cosmateschi. L'intero pannello è completamente ricostruito e mostra le caratteristiche di cui ho scritto per le figure 2 e 5 precedenti. Le fasce curvilinee di marmo bianco, sebbene miste a frammenti antichi, non sembrano essere anteriori al XVII secolo.

Le fasce che costeggiano il perimetro dei muri, sono

composte di pannelli rettangolari completamente ricostruiti in epoca moderna, utilizzando parte delle tessere antiche che dovevano far parte dell'originario pavimento delle navate della chiesa. La maggioranza delle tessere sono quadrati e triangoli a formare i relativi motivi geometrici.



Fig. 22 Il grande disco di porfido grigio al centro del maggiore pannello musivo a meandri appena descritto.

Si nota la fascia circolare costituita da un esagerato doppio motivo di quadratini diagonali e si notano le caratteristiche della totale ricostruzione del manufatto, con le tessere che mostrano singolarmente il letto di malta sul quale sono state adagate. Le fasce marmoree bianche di cornice sono quasi

moderne. I giochi policromi di simmetria tra le sequenze circolari delle tessere sono completamente inesistenti essendo state assemblate a caso mescolando alcune originali di giallo antico, rosso e verdi, con altre moderne, bianche e grigie. L'effetto è senz'altro bello, ma noi conosciamo l'effetto cromatico dei lavori originali cosmateschi nei pochi pavimenti che li mostrano che, insieme al perfetto intarsio del lavoro musivo, sono tutt'altra cosa!

Il pannello musivo che sta proprio dinanzi all'altare, prima di scendere nel Coro, è anch'esso degno di nota. E' costituito da otto grandi dischi di porfido e da una lastra rettangolare, sempre di porfido, rosso, al centro, decorata intorno da una elegante cornice che, a sua volta, è annodata ai dischi esterni tramite fasce curvilinee. Tutto ciò si vede nella fig. 23.



Fig. 23. Il riquadro dinanzi all'altare.

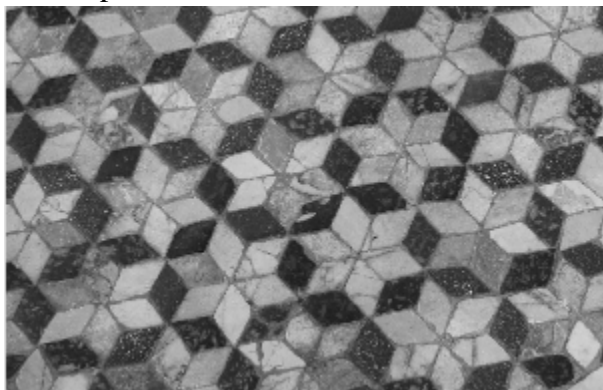
Questo pannello sembra discostarsi stilisticamente in modo significativo da tutti gli altri. Se a sinistra troviamo una maggiore correlazione con lo stile cassinese e a destra con quello siculo-islamico, qui sembra di osservare l'opera di marmorari che hanno attuato una sorta di fusione tra gli stili decorativi campani e il classicismo romano. La zona centrale del pannello ci riconduce a quegli elementi di romanità caratteristici forse di una componente locale ereditata dall'antichità classica. Le lastre di porfido quadrate e rettangolari sono una caratteristica delle decorazioni dei marmorari romani e sono osservabili in diversi monumenti, tra cui tratti dei pavimenti di San Giovanni in Laterano (anche se ricostruito postumo), Santa Maria Maggiore, Santa Prassede, di Sant'Andrea in Flumine a Ponzano Romano, a Ferentino, ma soprattutto nelle decorazioni di portali, recinzioni e amboni.

Questo pannello potrebbe essere l'altro anello mancante che potrebbe avvalorare le ipotesi di interventi, seppure minori, di marmorari romani nel Duomo di Salerno. Ho creduto opportuno parlare di "fusione" di stili operata da marmorari di probabile influenza romana, in quanto se la classicità romana è ravvisabile nel disegno unitario del pannello, di contro buona parte delle decorazioni musive comprese tra le fasce marmoree bianche e nelle varie campiture, mostrano una più diretta relazione con gli stilemi campani e meridionali. Tuttavia, anche in questo caso si osserva una discreta fusione: alle stelle di chiara di fattura campana, si alternano i classici pattern cosmateschi degli esagoni intersecantisi, ma lo stile prevalentemente meridionale si riscontra specialmente nelle decorazioni dei dischi, tipologicamente e stilisticamente lontane dai triangoli raggianti e dai triangoli di Sierpinski dei maestri Cosmati.



Fig. 24. Uno dei pattern nel pavimento del transetto

La fig. 24 mostra un pattern antico che nel pavimento del Duomo viene ripetuto alcune volte. Non è sempre comune nei pavimenti cosmateschi romani, ma deriva dal prototipo



cassinese dell'Abate Desiderio. Il motivo è derivato però dall'antichità perché era comune nei lavori in *sectile* dei pavimenti delle ville romane imperiali. Il motivo ornamentale è composto da rombi

(*scutuale*) la cui disposizione però, insieme al gioco cromatico, genera graficamente immagini di cubi in prospettiva dando l'impressione della tridimensionalità.

Inoltre, la stessa tridimensionalità potrebbe essere lievemente appiattita, a seconda delle tonalità cromatiche che si scelgono per le singole tessere, dando quindi vita a figure diverse. Per esempio, la stessa immagine di prima, se vista in bianco e nero, fa risaltare il disegno delle stelle a sei punte bianche più che la tridimensionalità dei cubi. Ovviamente tale effetto lo si ottiene solo dando una tinta unica alle sei tessere romboidali che formano la stella con un colore che risalti sullo sfondo delle altre tessere che vanno a formare l'esagono in cui è inscritta. Una sequenza continua ed alternata nei colori, invece, restituirebbe solo la tridimensionalità dei cubi ed il motivo detto dal latino appunto *ad cubum*.

Della stessa tipologia, per quanto riguarda le tessere, lo stato generale musivo e lo stato di conservazione, sembra essere il pannello successivo verso sinistra, guardando l'abside. Qui si vede un disegno dalla forma bizzarra, non tanto decifrabile che al momento della mia visita era suddiviso per metà da una transenna di legno. Il disegno interno di questo pannello credo sia unico; non se ne conoscono di simili e non se ne conosce neppure il significato. Il fatto che i dischi non presentino una annodatura bizantina, lascerebbe pensare che si tratti di una ricostruzione arbitraria in cui è stata reimpiegata la lastra di porfido ovale al centro, quelle a goccia laterali, e quelle semicircolari ai due lati opposti. E' da notare che la fascia rettilinea esterna di quadrati verdi e rossi e la gran parte dei motivi decorativi interni al pannello trovano una identica analogia alle fasce decorative dei pavimenti cosmateschi della bottega romana del maestro Iacopo di Lorenzo e figli, specie a Ferentino e Anagni, al punto che si potrebbe pensare che anche questo riquadro fosse stato eseguito da marmorari della loro scuola. La stessa tipologia con i quadratini la si riscontra in San Menna a Sant'Agata dei Goti.

La rimanente zona del transetto a sinistra dell'altare e più

vicina alla navata, rimane senza molta importanza in quanto si tratta di superfici completamente rifatte, anche in modo approssimativo, utilizzando materiali moderni e parte forse di tessere antiche. Alcuni pannelli esibiscono sequenze di quadrati inscritti in altri quadrati e una fusione di tessere che formano motivi *ad quadratum* in simmetrie cromatiche senza corrispondenza e senza senso. La figura 25 mostra un buon esempio.



Fig. 25. Riquadro del primo transetto a sinistra dell'altare verso l'abside. E' evidente il reimpasto di elementi diversi, in una ricostruzione totalmente arbitraria, casuale, sommaria, al solo scopo di reimpiegare il materiale di risulta. Il disegno dei quadrati inscritti potrebbe invece avere valenza storica.

Il quinconce adiacente al lato superiore del pannello precedente è anch'esso completamente ricostruito, in parte ancora in modo superficiale, impiegando parte del materiale originale e gran parte di materiale moderno.

Nella figura 26 si vede di nuovo un pannello completamente ricostruito in modo arbitrario con il reimpiego di lastre di porfido di varie forme e dimensioni: rotonde, ovali, romboidali, triangolari e motivi geometrici formati da tessere miste. Qui però si è tentato di conservare almeno il concetto di corrispondenza simmetrica tra le diverse parti, come si può vedere dalla foto, ma non in ogni dettaglio. Il motivo di uno dei rettangoli che contiene le lastre di porfido romboidali, per esempio, non corrisponde al suo simmetrico e lo stesso vale per quelli con le lastre rotonde. Un po' meglio va per le campiture triangolari esterne. La varietà dei motivi geometrici, circa una decina, è sorprendentemente alta per un singolo pannello e ciò si spiega solo pensando all'intento di arricchire il disegno base, di per se povero nei lineamenti, nella consapevolezza di avere a disposizione un vasto repertorio di materiale di risulta.

A seguire, nell'ultima fila a sinistra dell'altare verso il presbiterio, nella zona mediana c'è un grande quinconce asimmetrico a cui se ne affianca un altro sulla destra ancora più grande. Si differenziano solo in alcuni dettagli decorativi, però quello di sinistra è un quinconce con i quattro dischi esterni annodati attorno ad un quadrato; quello di destra ha i quattro dischi annodati attorno ad un rombo al posto di un quadrato, così che il riquadro interno è un rettangolo invece che un quadro. Al di sopra del primo quinconce vi è uno dei pannelli forse più significativi dal punto di vista iconologico, anche perchè ha destato molto interesse tra gli storici nei suoi accostamenti con modelli iconografici simili.



Fig. 26 Ultimo pannello musivo a sinistra dell'altare.

A ben vederlo, questo pannello si trova nel posto sbagliato, perché avrebbe dovuto essere nella zona destra del transetto, insieme ai suoi simili di stile siculo-bizantino. Il pannello rettangolare è scorniciato con fasce di marmo bianco che ricalcano lo stile del pannello di forma bizzarra descritto prima della fig. 25. In effetti le linee perimetrali costituite dalle fasce marmoree mostrano, nell'interruzione della rettilinearità, un accostamento stilistico alla decorazione islamica. Supponendo che il primo pannello sia stato arbitrariamente decorato all'interno, questo secondo mostra la più totale evidenza all'arte siculo-islamica. Ciò è ampiamente confermato dalla presenza di ben cinque "stelle di David"

realizzate nello stile islamico. Quindi, questo pannello si trova nel posto sbagliato!

A parte ciò, il resto del disegno e delle decorazioni, sebbene completamente ricostruito, come tutto il pavimento del resto, mostra l'incomparabile bellezza dell'arte musiva pavimentale siculo-campana-cassinese. Perché ho aggiunto anche la scuola di Cassino? Perché credo che il sincretismo culturale avvenuto nel XII secolo abbia riguardato tutte le scuole di marmorari e intarsiatori, a cominciare da quelle bizantine istituite da Desiderio a Montecassino fino ai grandi scambi culturali con il resto del meridione d'Italia, sotto l'influenza normanna e islamica.

In effetti questo straordinario pannello, mostra in modo completo questo sincretismo artistico nei dettagli del suo disegno e delle sue decorazioni, fino alla significativa iconologia di ogni sua parte. E' sorprendente che il disegno centrale lo ritroviamo identico nel pavimento della chiesa di San Menna e nella cattedrale di Sessa Aurunca, entrambe sotto l'influenza religiosa ed artistica diretta dell'abbazia di Montecassino. Il pannello è stato ricostruito con perizia, perché la visione a distanza di qualche metro lo rende perfetto, ma l'analisi dettagliata mostra che l'intarsio non è quello dell'*opus tessellatum* cosmatesco, e che, sebbene ben fatto, si evidenziano ovunque le stesse caratteristiche degli altri pannelli visti in precedenza: le tessere sembrano adagiate nel letto (fig. 28) della malta rendendo ben visibile le linee di fuga. D'altra parte le fasce marmoree bianche non sembrano avere più di qualche secolo. I motivi decorativi interno sono misti tra i modelli base del repertorio precosmatesco: le linee zigzaganti, comuni dal pavimento di Montecassino a quello di San Clemente a Roma, i triangoli raggianti e le stelle a quattro punte; quelli interni più piccoli, del repertorio dei micromodelli utilizzati per gli intarsi degli arredi.



Fig. 27 Il pannello nel transetto nord a sinistra dell'altare.

Qui i restauratori sono stati attenti anche a realizzare la giusta corrispondenza simmetrica, cromatica tra le tessere e geometrica tra le campiture.



Fig. 28. Si nota bene la ricostruzione e il piano di allettamento della malta ben visibile.



Fig. 29

Fig. 31
La “Stella di David”





Fig. 30

La fig. 29 mostra una delle campiture triangolari sferiche prodotte dall'andamento curvilineo delle fasce marmoree bianche. Le tessere appaiono ben assemblate e intarsiate se viste da almeno un metro di distanza.

La fig. 30, invece, mostra un dettaglio ingrandito di una piccola porzione nella zona centrale della stessa campitura. Ciò che si vede parla chiaro. La ricostruzione, sebbene ben fatta, mostra il letto di malta su cui sono pressate le tessere e non vi è traccia di intarsio marmoreo, come nel caso di San Benedetto in *Piscinula*. Inoltre si nota anche la diversità tipologica e cromatica delle tessere impiegate e quindi la mancanza di simmetria dei colori. In ogni caso, tutte le tessere qui visibili, sono da ritenersi originali dell'antico pavimento della chiesa. La fig. 30, mostra ancora più chiaramente la ricostruzione su letto di malta delle tessere, nella "stella di

David” e fuori di essa.

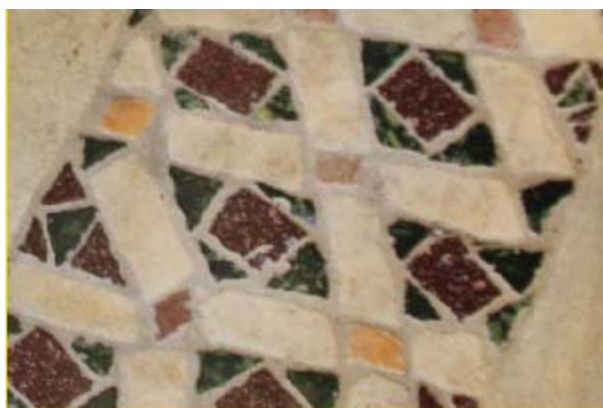


Fig. 32

Fig. 33

Le figg. 32 e 33, servono solo per fare un semplice confronto e per mostrare le diverse mani restauratrici che sono passate sul pavimento del Duomo. Rispetto alla ricostruzione del pannello di fig. 27, qui il difetto è maggiorato dalla totale fuoriuscita della malta dalle linee di fuga delle tessere, nonché da un pessimo riassettaggio delle stesse che formano geometrie sbilenche.

Il Pavimento del Coro

Una prima cosa che vorrei notare del pavimento del coro è la seguente. Il motivo del pannello musivo di fig. 27, viene ripetuto anche nel pavimento del coro, con una sostanziale differenza: non vi sono “stelle di David”, non vi sono linee spezzettate e non si avvertono forti componenti islamiche. Come mai? La prima cosa che penso, dopo aver analizzato i pattern delle campiture del pannello del coro, è che questo sia stato realizzato dalla scuola di marmorari di influenza romana. I motivi sono abbastanza classici e i triangoli raggianti con le decorazioni dei quadrati nei cromatismi caratteristici delle scuole laziali, potrebbero dare un senso alla tesi. Tuttavia, è da convenire che tale motivo è, per sua natura e invenzione, derivato solo dalla scuola siculo-campana, al che bisognerebbe accettare che i marmorari romani avessero voluto adattarsi alle componenti locali e assorbirne gli stilemi. Tra l’altro, è da notare che il quinconce asimmetrico, esibisce ancora una lastra rettangolare di porfido al centro del quadrato diagonale, accostandosi stilisticamente e per le decorazioni delle campiture ancora una volta alla classicità romana.

Anche qui nel coro, il pavimento è completamente ricostruito, tessera per tessera. Anche qui, come nel transetto, si osservano zone di migliore qualità e di peggiore aspetto, con motivi geometrici ricostruiti bene e male, con tessere che mostrano le linee di fuga e l’allettamento della malta. Quindi valgono tutte le considerazioni fatte prima per il pavimento del transetto, questo per quanto riguarda lo stato del litostrato. Iconograficamente, invece, troviamo qualche differenza solo del pannello della fascia centrale.

Qui, infatti, si trova un pannello rettangolare molto lungo che nella descrizione di Braca si presenta così: *“Nel contesto figurativo un ruolo primario viene svolto dal lungo riquadro rettangolare al centro del coro. Esso ricopre l’asse principale che conduce all’altare, e non a caso ha uno sviluppo unitario con una ostentazione di ricchezza di colori e di grandezza*

delle figure. Il suo disegno è composto principalmente da tre grosse circonferenze uguali di cui le due estreme, riempite da mosaici e dischi di porfido, e dalle quali si irradiano altre due circonferenze minori, costituiscono i poli di un'articolazione simmetrica e speculare. La circonferenza centrale, a sua volta, è riempita solo da un grande disco di granito, memoria della Rota porphyretica, il principale posto che fin dal primo Cristianesimo veniva destinato all'autorità regale durante le solenni cerimonie. Anche la materia prescelta dal disco maggiore e centrale, il granito color cenere, indica un esplicito richiamo ai dischi della Basilica di San Pietro in Vaticano”.

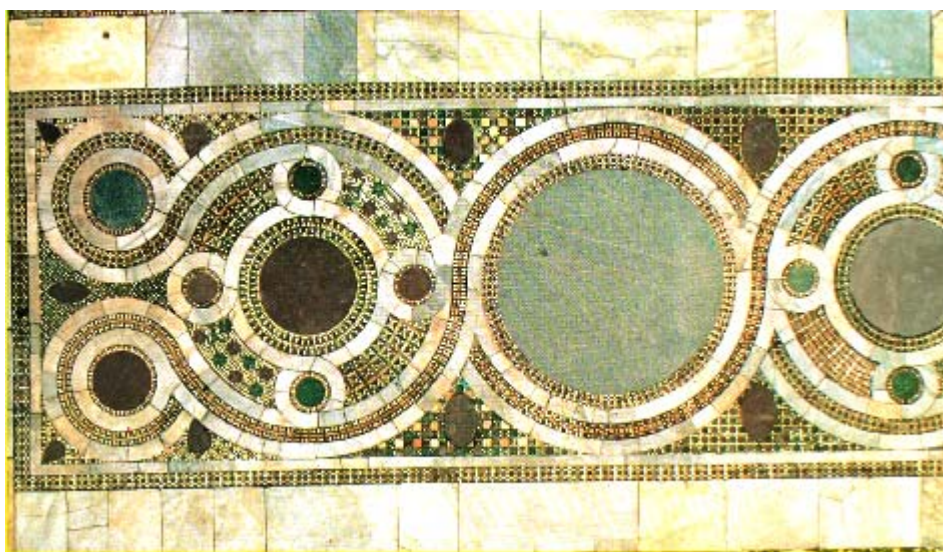


Fig. 34 Il pannello rettangolare centrale del coro. Immagine tratta da Carucci.

La storia della *Rota porphyretica* utilizzata quale luogo di sosta per una funzione religiosa importante, potrebbe essere vera, ma è solo una ipotesi degli storici dell'arte che gli studiosi di arte cosmatesca, invece, considerano con la dovuta cautela. Ciò lo possiamo evincere chiaramente da un passo dell'architetto Luca Creti, esperto di architettura cosmatesca, che nel 2010 ha pubblicato uno dei più importanti volumi

sull'argomento⁴. Dal testo di Creti è possibile ricollegarsi alla problematica che ho trattato in precedenza relativamente alla mia ipotesi che il pavimento del Duomo di Salerno dovesse essere concepito in origine per tutto il litostrato della chiesa e non limitato al solo coro e transetto.

“I pavimenti cosmateschi sono strettamente connessi con il portale maggiore, attraverso il quale realizzano la completa fusione tra la chiesa e l’ambiente circostante...producendo una felice continuità visiva nell’itinerario simbolico del fedele verso l’altare. Questa funzione di guida è esaltata dalla maggiore valenza cromatica della fascia centrale, che è formata da cerchi concatenati o dalla successione di quinconce e contiene tessere musive più piccole e di colore più intenso rispetto a quelle inserite nei riquadri rettangolari posti lateralmente. La forma generale dei litostrati è correlata alla cerimonia di consacrazione della chiesa: i grandi motivi centrali, in cui va forse individuata una citazione della rota porfiretica del pavimento della basilica di San Pietro, vanno probabilmente interpretati come dei luoghi di sosta, delle stazioni obbligate durante lo svolgimento dei riti religiosi”. Da questo passo di Creti, mi pare non vi siano dubbi che i pavimenti di questo genere venissero concepiti quale decorazione totale dell’intero litostrato della chiesa in quanto diversamente non avrebbero avuto alcun senso. Detto questo, vediamo il pannello rettangolare. La prima impressione è che esso sia troppo piccolo, insieme al disco di porfido grigio, per svolgere la funzione che doveva avere la *rota porfiretica*. Infatti, in quel disco, due persone vi entrano stando strette e non si capisce in che modo vi si sarebbe potuta svolgere una delle cerimonie per le quali era concepita. Devo però far notare che per “rota porphyretica” dovrebbe intendersi probabilmente solo il disco di porfido il quale, però, essendo decorato sempre da diverse fasce musive in stile cosmatesco, non ci permette di essere certi che non si volesse intendere per *rota porfiretica* anche il disco di porfido più le

⁴ Luca reti, *In Marmoris Arte Periti: la bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, Edizioni Quasar, Roma, 2010.

fasce decorative che insieme costituiscono spesso le dimensioni più ragionevoli perché al suo interno si possa svolgere una cerimonia con almeno due o quattro persone. In tal senso, allora, si potrebbero considerare ruote porfiritiche idonee allo scopo non tanto quelle dell'epoca cosmatesca che sono generalmente standardizzate nelle dimensioni che conosciamo nei pavimenti come Ferentino, Anagni e Civita Castellana, ma quelle realizzate nella prima epoca precosmatesca, le quali si trovavano sempre al centro di enormi quinconce di cui ricordo eccellenti esempi nelle chiese di Montecassino (incisione settecentesca del pavimento prodotta dal Gattola) e prima ancora il grande disco di Hagia Sophia a Istanbul da cui forse è derivata la tradizione. Poi posso citare il grande quinconce di San Pietro alla Carità in Tivoli, e a Roma di Santa Francesca Romana, di San Saba, di San Lorenzo fuori le mura, di San Crisogono e gli enormi dischi di porfido di Santa Maria in Aracoeli.

Alla luce di queste osservazioni, il pannello rettangolare nel pavimento del coro del Duomo di Salerno mi sembra possa essere collocato più precisamente come uno dei tappeti musivi della fascia pavimentale nella navata principale che conduceva alla ruota porfiritica centrale, evidentemente andata distrutta. Probabilmente vi erano due o più pannelli identici a questo, disposti nella fascia centrale del pavimento, lungo l'asse longitudinale, attorno ai quali dovevano esserci file di partizioni reticolari musive a fasce marmoree, come nella tradizione dei pavimenti cosmateschi e come si vede nell'incisione settecentesca del pavimento di Montecassino, dal quale anche questo di Salerno, nella sua prima realizzazione sotto Romualdo I, è in buona parte un diretto discendente. La ricchezza che si può osservare nel pavimento del transetto e nel coro dei cosiddetti quinconce, di cui se ne contano almeno quattro tipologie, fa pensare che la fascia centrale fosse arricchita da una lunga sequenza di questi riquadri, alternata dai pannelli rettangolari come quello di fig. 34, il che sarebbe in linea con lo stile del pavimento di Montecassino. Infatti, non vi è ragione di credere che a

Salerno il disegno unitario del pavimento avrebbe dovuto scostarsi di molto dal prototipo cassinese che era preso a modello in tutto il centro e meridione d'Italia.



Fig. 35. Il pannello rettangolare, parzialmente coperto dai banchi.

Il pannello mostrato in fig. 34 è comunque molto bello, unico in Italia e di una eleganza maestosa. Se non fosse per la tipologia precosmatesca dei due quinconce realizzati all'interno delle due ruote laterali, avrei pensato che potesse trattarsi di una realizzazione della fine del XII secolo. Non saprei spiegare perché, ma ho la sensazione che questo

pannello in qualche modo mostri quella eleganza tipica della classicità romana in una fusione di elementi stilistici campani. Sembra quasi che il disegno sia romano e le decorazioni campane e per questo sarei più propenso a credere che la sua realizzazione risalga a Romualdo II, e che per le sue caratteristiche facesse parte in origine del pavimento del coro.



Fig. 36. Un dettaglio di uno dei quinconce del pannello con decorazione musiva floreale



Fig. 37. Dettaglio della decorazione dei triangoli nella fascia circolare intorno al disco di porfido.

Il resto dei pannelli del pavimento del coro, quattro in tutto, ricalcano di nuovo tre tipologie di quinconce e la ripetizione del pannello di fig. 27. I tre quinconce sono uno normale con le classiche annodature curvilinee dei dischi, il secondo del tipo “asimmetrico” con i dischi esterni annodati ad un quadrato diagonale al posto di un disco e al cui centro vi è una lastra di porfido rettangolare, il terzo simile al secondo ma al posto del quadrato vi è un rombo e nel rettangolo centrale vi è posto un disco di porfido. Il quarto pannello è, come ho detto, la ripetizione di quello visto in fig. 27, comune ai pavimenti della cattedrale di Sessa Aurunca e di San Menna.

Considerazioni finali sul pavimento del Duomo di Salerno

Da quanto si è potuto osservare prima, è possibile formulare ipotesi mai fatte fino ad oggi che così vorrei brevemente sintetizzare:

1) il pavimento del Duomo di Salerno doveva essere in origine concepito su tutta l'area dell'intero litostrato della chiesa. Il prototipo costituito dal pavimento della chiesa di Montecassino non lascia dubbi in proposito. Non esistono pavimenti cosmateschi o precedenti musivi che siano stati intesi solo come una prerogativa delle decorazioni del coro e del transetto. Dove si vede una simile soluzione è attestato dai miei studi trattarsi di una mera ricostruzione del materiale di risulta dell'originaria pavimentazione.

2) Tutto il pavimento che oggi si vede è, secondo le mie deduzioni, completamente ricostruito in diverse fasi, da collegarsi ad epoche differenti.

3) Le principali fasi cronologiche che interessano il monumento musivo possono essere riconducibili alla stesura del primo pavimento originale da parte di Romualdo I, come testimoniato anche epigraficamente; e ad una seconda stesura, probabilmente parziale o intesa solo come restauro e rifacimento di parti danneggiate da eventi calamitosi o bellici, da parte di Romualdo II, come anche sembra essere testimoniato da documenti epigrafici, sebbene oggi scomparsi. E' però da notare che se il pavimento musivo risale a Romualdo I, vescovo di Salerno dal 1121 al 1137, allora di quale pavimento era dotata la chiesa dal momento della sua consacrazione, nel 1085, fino al 1121? E' possibile che a soli quattordici anni dalla consacrazione della basilica di Montecassino, il monumento salernitano non avesse l'opportunità di avere anch'esso un pavimento musivo come quello cassinese? E che per avere il primo fu necessario attendere quasi quarant'anni? E' possibile che lo splendore

dei mosaici cassinesi, che tanta meraviglia destarono nel mondo della cristianità, non avesse influito su coloro che fecero costruire il Duomo di Salerno? Esclusa l'improbabile questione economica della ingente spesa per un pavimento di quelle dimensioni, perché si dovrebbe credere che il Duomo fosse in origine dotato di un semplice pavimento di cocciopesto? Non solo nessun autore fino ad oggi si è posto queste domande, ma sembra che nulla si possa conoscere del pavimento del Duomo prima delle notizie legate a Romualdo I, così da credere senza riserve che il primo pavimento musivo della chiesa salerninata fosse realizzato solo nel vescovado di Romualdo I. Non ho le prove per sostenere la mia tesi, ma sono propenso a credere che prima di Romualdo I il Duomo di Salerno fosse già dotato di un pavimento musivo al tempo della sua consacrazione.

4) L'ipotesi del punto 3) viene avvalorata da alcuni elementi significativi osservati nel pavimento odierno:

a) il pavimento del transetto sembra essere stato volutamente suddiviso in due sezioni stilisticamente diverse, come per discernere la parte del primo pavimento dagli interventi successivi;

b) ponendosi in direzione dell'abside nel punto dell'altare, la zona pavimentale a sinistra mostra chiaramente una maggioranza di elementi stilistici riferibili alla scuola cassinese-campana, quindi con forti legami al pavimento che l'abate Desiderio fece costruire nella chiesa di Montecassino nel 107, ravvisabile nelle analogie della classicità dei disegni costituiti dai quinconce e da alcuni elementi comuni alle chiese di derivazione cassinese come Sessa Aurunca e San Menna;

c) la parte pavimentale a destra dell'altare mostra nella maggioranza dei suoi pannelli un esplicito legame stilistico alla scuola siculo-islamica, ravvisabile dagli elementi di carattere bizantino-islamico presenti nei molteplici meandri che annodano numerosi dischi di porfido, nelle linee spezzate di alcuni disegni, nelle decorazioni minute, lontane dalle

scuole laziali e cosmatesche, e soprattutto dall'insistente presenza decorativa della "Stella di David", simbolo del Sionismo.

5) Il pavimento attuale deve essere stato ricostruito probabilmente prima della metà del XVI secolo in quanto alcune fonti del tardo '500, lo descrivono già nel modo che si vede oggi.

6) Le lunghe e complicate vicende legate ai restauri, rifacimenti e manomissioni, sono rintracciabili, in parte, nelle diverse caratteristiche delle zone pavimentali, facilmente riscontrabili ad una oculata osservazione. E' da notare che la maggior parte della superficie musiva è stata ricostruita non ad "intarsio" cosmatesco, nel gioco dell'*opus tessellatum*, ma semplicemente fissando le tessere sull'allettamento della malta cementizia. Negli interventi di questo genere molto superficiali, forse anche giustificati non solo da incompetenza professionale ma anche dalla fretta di terminare i lavori, si notano disallineamenti delle geometrie nei motivi musivi, asimmetria policroma delle tessere impiegate unitamente a diverse tipologie per il reimpiego di materiale originale mescolato a materiale risalente ai tempi di ciascun restauro, allargamento delle fughe tra le tessere e, in alcuni casi, la fuoriuscita dell'allettamento della malta. Negli interventi più mirati, tutto questo è stato notevolmente limitato e solo una analisi micrometrica può rivelare alcuni di questi difetti.

L'influenza cassinese e siciliana

Questi sei punti riassumono quanto ho potuto osservare di ciò che si vede oggi nel pavimento nel Duomo di Salerno. Per quanto riguarda l'accertata influenza della scuola di Montecassino e le ipotesi degli studiosi in merito ad una seconda influenza, non bene attestata cronologicamente, dovuta a presunti scambi culturali con l'area siciliana, possiamo dire quanto segue.

Secondo lo studio di Braca *“La strada siciliana, per intenderci quella dei grandi cicli musivi, non è neppure da prendere in considerazione in quanto l’approfondimento dedicato alle fonti e alla tecnica ha permesso di stabilire anche una cronologia certa, delimitata al massimo al secondo quarto del XI secolo. Ebbene a questa data non esiste ancora alcun pavimento musivo in Sicilia, considerato che quello della Palatina e della Martorana non sono precedenti al 1140. A questa conclusione era arrivata anche la Cochetti Pratesi, la quale ha sottolineato la precedenza del pavimento salernitano rivendicando contatti di artefici locali con ambienti bizantini”*.

Lo studioso continua proponendo un possibile intervento di Ruggero II che avrebbe potuto in qualche modo completare il pavimento facendo intervenire maestranze greco-siciliane, ma colloca l’avvenimento prima del 1140, conservando l’estraneità delle scuole siciliane nel duomo di Salerno. Ravvisando che *“la gran parte del pavimento non è riconducibile ad una cultura strettamente bizantina”*, si pone la domanda di quanto possano entrare nell’argomento i *“cosiddetti Cosmati, oppure la possibilità dell’esistenza di una bottega autonoma campana”*.

A tale scopo tira in ballo il salernitano Alfano, camerario di Callisto II, che secondo il Crescimbeni fece realizzare il pavimento musivo della chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Roma, nel 1123! Ma nel 1123 i Cosmati non esistevano! Ovvero esisteva forse il loro capostipite, *magister Paulus*, di cui non sappiamo nulla eccetto la firma, non sua, sui plutei della recinzione presbiteriale della cattedrale di Ferentino e qualche altra traccia simile. Come ho più volte detto nei miei libri, i veri Cosmati sono da considerarsi i membri della famiglia di Lorenzo e Iacopo, attestati insieme solo dal 1185. Quindi, i Cosmati con Salerno non c’entrano un bel nulla. Il pavimento fatto costruire nella chiesa di Santa Maria in Cosmedin nel 1123 è ovviamente quello “precosmatesco”, di cui si riconoscono oggi solo alcune caratteristiche nei pannelli delle navate laterali, al quale si sovrappone quello cosmatesco

dei primi decenni del XIII secolo.

L'ipotesi di Arturo Carucci, secondo il quale nel Duomo di Salerno possa aver lavorato *magister Paulus*, nonno di quel Nicola d'Angelo che realizzerà il campanile del duomo di Gaeta, non è da scartare perché, il maestro romano avrebbe potuto certamente partecipare alla scuola musiva voluta dall'abate Desiderio di Montecassino dal 1070 al 1100 e da allora egli avrebbe potuto lavorare, come attestato anche archeologicamente, nel basso Lazio (cattedrale di Ferentino, Chiesa di San Pietro a Villa Magna in Anagni, forse a Terracina, ecc.) con qualche incursione anche in Campania. Ciò giustificherebbe i non trascurabili principi artistici dell'*opus romanum* che si osservano nel pavimento del Duomo salernitano.

Alla conclusione che i Cosmati non c'entrano con il Duomo, Braca ci arriva prendendo in esame i pavimenti delle chiese di Santa Maria in Cosmedin e di San Clemente, entrambi precosmateschi, ma rifatti dai Cosmati nel XIII secolo.

Per quanto riguarda l'influenza siciliana, invece, vorrei riportare un passo dall'importante studio del 2009 a firma di Ruggero Longo⁵:

“Non è possibile stabilire quanto tempo sia intercorso tra il cantiere salernitano e quello palermitano. Ad una prima ricognizione non sembra esservi tra i due pavimenti alcuna relazione. Il pavimento salernitano rivela componenti di ascendenza campano-cassinese che alla Cappella Palatina sembrano svanire tra i meandri di intreccio geometrico di matrice islamica...E' possibile che nel cantiere del Duomo artigiani di origine musulmana abbiano collaborato alla realizzazione dell'impresa salernitana, rafforzando le fila delle maestranze campano-bizantine impegnate nella decorazione del pavimento. L'ipotesi viene formulata da

⁵ Ruggero Longo, *L'opus sectile medievale in Sicilia e nel Meridione normanno*, dottorato di ricerca in memoria e materia dell'opera d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione, XXI ciclo, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, 2009.

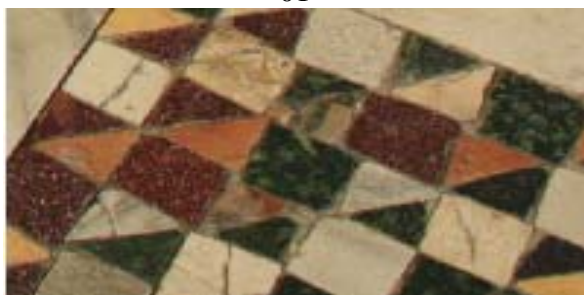
Antonia D'Aniello⁶ la quale, recuperando le notizie fornite recuperando le notizie fornite da Amato di Montecassino nella sua Historia Normannorum, chiama in causa la possibile presenza di artefici «saraceni» giunti a Montecassino da Alessandria...La circolazione di musulmani nel meridione è assicurata d'altra parte dal fiorento centro di Amalfi che faceva da anello di congiunzione tra la costa campana, gli empori islamici nordafricani e il medioriente musulmano e bizantino. Gli amalfitani trovarono terreno fertile a Salerno quando, a partire dall'inizio del secolo XII, la città raggiunse un notevole sviluppo economico, divenendo un centro fiorento...È plausibile che le maestranze benedettine giunte nella fascia costiera della Campania abbiano accolto elementi della cultura islamica, rinnovando il linguaggio artistico di matrice bizantina attraverso la partecipazione diretta di artefici di origine musulmana, depositari di un linguaggio decorativo estraneo alla tradizione occidentale. Un primo incontro tra la cultura bizantino – cassinese e quella islamica potrebbe essere avvenuto proprio a Salerno. Non bisogna sottovalutare in questo contesto che Ruggero II frequentava abitualmente Salerno e nel 1127 fu proclamato principe nel Duomo di quella città. Qualche anno dopo lo stesso arcivescovo Romualdo sarà presente alla cerimonia di incoronazione del re normanno, avvenuta a Palermo il 25 Dicembre del 1130. Gli intensi rapporti tra Palermo e Salerno potrebbero aver garantito l'insediamento e la collaborazione di artigiani siciliani nel cantiere campano. Non è da escludere inoltre che si sia verificato anche il caso contrario. Anzi è probabile che Ruggero II, ammirando l'impiantito del Duomo, abbia disposto l'esecuzione del pavimento palatino assumendo artigiani salernitani". Dal che si evince che le mie ipotesi sulla possibile attestazione dei due pavimenti, a Romualdo I e a Romualdo II, è ampiamente giustificata.

⁶ D'Aniello A., *Il pavimento musivo del duomo di Salerno*, in *Presenza araba in Campania. Atti del convegno*, Napoli-Caserta 22-25 novembre 1989, Napoli, 1992.

ALCUNI PATTERNS PARTICOLARI PRESENTI NEL DUOMO DI SALERNO



01



02



03



04



05



06



07



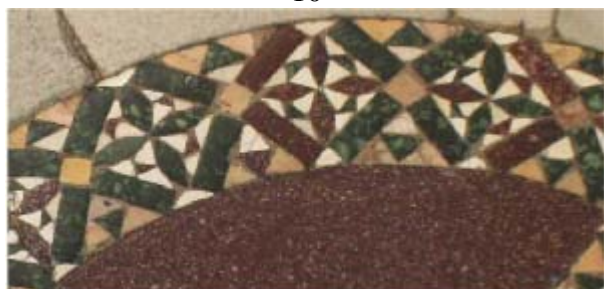
08



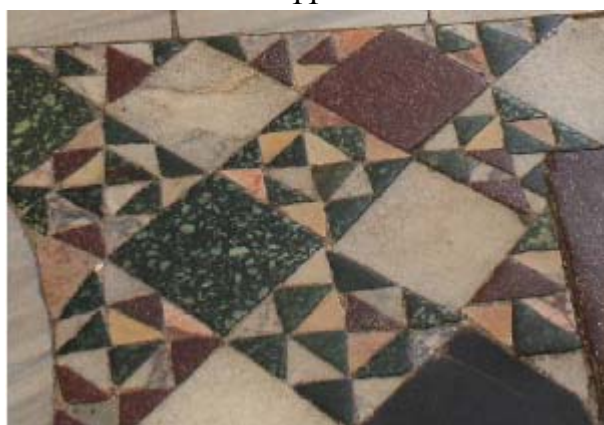
09



10



11



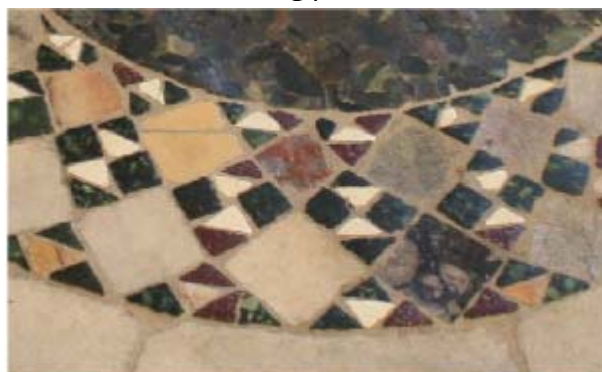
12



13



14



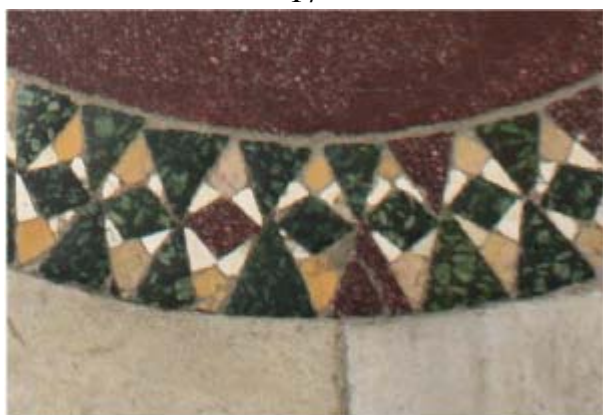
15



16



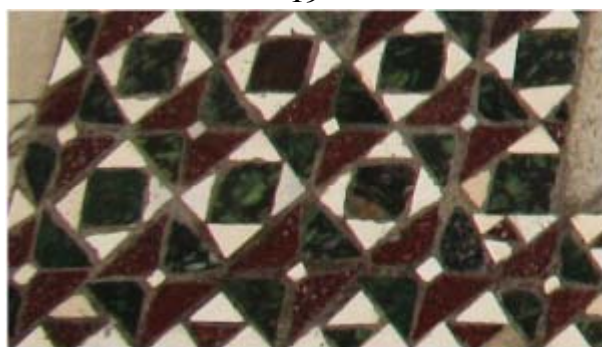
17



18



19



20



21



22



23



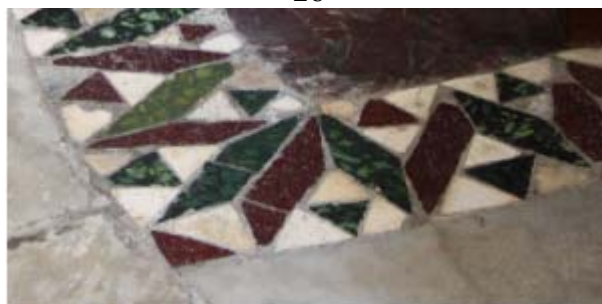
24



25



26



27



28

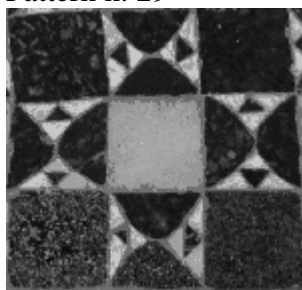
Le immagini sopra riportate, dalla 01 alla 28, mostrano una discreta parte di alcuni pattern particolari presenti nel Duomo di Salerno di cui un gran numero non sono presenti nel pur completo repertorio pubblicato da Antonio Piazzesi e Vittorio Mancini⁷ in un lavoro di statistica dei motivi cosmateschi. Ciò dimostra di quale ricchezza decorativa musiva la chiesa salernitana era dotata nel XII secolo. Alcuni di questi motivi, in effetti, difficilmente riscontrabili in altri edifici, sembrano addirittura essere stati inventati appositamente per la fabbrica del Duomo! Il lavoro di catalogazione di Piazzesi e Mancini, effettuato tra il 1951 e il 1953, riguardò dodici chiese di Roma, tra le più importanti che conservano un pavimento cosmatesco e produsse un elenco per un totale di 133 patterns, tra i motivi riscontrati nelle partizioni reticolari, nei meandri, nelle fasce decorative, nelle campiture e dei dischi centrali delle ruote. Un repertorio, quindi, significativo nell'ambito dei lavori cosmateschi che tuttavia non può definirsi completo per quanto riguarda i pavimenti di scuola romana, ma soprattutto per quelli al di fuori dell'ambito laziale, come appunto i pavimenti realizzati dalle scuole siculo-campane. E' per questo motivo che nel pavimento del Duomo di Salerno, nonostante si tratti solo della ricostruzione, nel transetto e nel coro, di quanto si è potuto recuperare nell'arco dei secoli dell'antico litostrato dei Romualdo I e II, si riscontra una così

⁷ A. Piazzesi, V. Mancini, L. Benevolo, *Una statistica del repertorio geometrico dei Cosmati*, in *“Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura”*, V, 1954.

alta percentuale di patterns non classificata nel lavoro di Piazzesi e Mancini. Le immagini precedenti mostrano motivi geometrici di semplice e di complessa costituzione e dimostrano come gli artisti che lavorarono nella fabbrica del Duomo, riuscirono a creare complessi patterns partendo da micromodelli composti da tessere dalla forma semplice, come il n. 12 che alterna tessere quadrate uniformi a un modello quadrato ma scomposto in ben 16 tessere triangolari. Altri micromodelli semplici non si sono mai visti da nessun'altra parte, come i nn. 8 e 20 che esibiscono al centro una minuta tessera bianca, rotonda in uno e quadrata nell'altro.

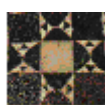
Il pattern n. 01 è particolare ed ha una storia a sé, perché fu utilizzato comunemente nei pavimenti precosmateschi dagli marmorari laziali e quindi può classificarsi come uno dei pattern standards dei primi pavimenti musivi romanicizzati. In questo caso forse sarebbe meglio parlare di un pattern realizzato da un macromodello costituito da nove quadrati, come nel n. 29 qui riprodotto.

Pattern n. 29



A parte le tessere uniformi, quelle scomposte in elementi minori sono formate da due tessere semicircolari, o forse meglio dire oblunghe, disposte al vertice e ai lati da due triangoli, teoricamente sferici, scomposti a loro volta quattro elementi minori di cui quello al

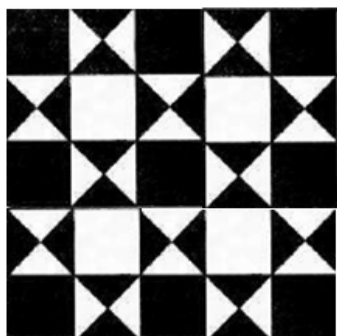
centro in evidenza. Ebbene questo pattern, ripreso poi dai Cosmati sostituendo le tessere oblunghe a quelle triangolari



normali, nei colori dei triangolini bianchi, produce l'effetto visivo della cosiddetta "stella Cosmatesca", caratteristica assoluta dei lavori dei marmorari laziali, ereditata nel macromodulo dall'*opus sectile* degli antichi romani e fortemente utilizzato in tutti i lavori del genere da tutte le scuole di marmorari e intarsiatori. In questo caso, il micromodulo potrebbe identificarsi nel quadrato

scomposto in elementi minori e il motivo geometrico, o pattern, generato dall'insieme disposto a croce di quattro micromoduli, unitamente alle tessere uniformi, produce l'effetto visivo della stella ottagonale.

Il pattern n. 02 è talmente semplice che non l'ho trovato nel repertorio di Piazzesi-Mancini. Eppure il fondamento base del motivo, ovvero la semplice scomposizione alternata in due tessere di una uniforme quadrata, realizzata in tessitura



Pattern n. 28

ortogonale, sembra costituisca un procedimento comune nell'opera *sectile* del Duomo di Salerno. Infatti, tale sistema lo si ritrova in diverse fasce decorative dei dischi annodati a meandri nei pannelli del transetto, come si vede dal pattern n. 05.

Il pattern n. 28, pure non mi pare di averlo visto nei pavimenti cosmateschi, e neppure in quelli campani. Il macromodulo della stella cosmateasca, quando applicato alle decorazioni sia in *opus tessellatum* nei pavimenti che ad intarsio di paste vitree negli arredi liturgici, diviene già di per sé abbastanza complesso. In questo caso eccezionale, sono riprodotti ben quattro macromoduli, in parte sovrapposti tra loro, in un solo quadrato per un totale di 61 tessere! Il risultato lo si vede nella figura sopra in bianco e nero. E' probabilmente il pattern con il più alto numero di tessere visti in un pavimento cosmatesco. Questa scelta deriva sicuramente dal fatto che i marmorari lavorarono per un cantiere prestigioso in cui erano consapevoli di dover dare il meglio di loro stessi, affinché lo sfarzo delle decorazioni producesse la necessaria meraviglia agli occhi dei grandi committenti. Nel pavimento vi sono altri tratti, mescolati a pannelli di più semplici motivi, che nonostante la ricostruzione in tecniche più semplici,

dimostrano raffinate decorazioni di minutissime tessere. In definitiva, si può essere ampiamente d'accordo che l'intento degli artisti nel Duomo fosse quello di produrre la più alta tecnica musiva della loro scuola.

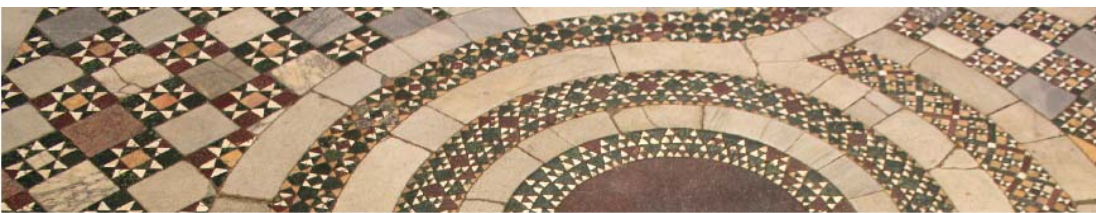


Fig. 38

La fig. 38 mostra una striscia del pavimento nel pannello a meandri di tipo “islamico” a destra dell’altare, in cui si vedono simmetricamente opposti i due pattern. A sinistra il macromodulo semplice che produce l’effetto visivo di una stella ad otto punte per ogni quadrato; a destra il macromodulo formato da quattro stelle cosmatesche per ogni quadrato.

Vi sono altri patterns semplici, come i nn. 3, 20 e 27, che tuttavia sono abbastanza inconsueti, mentre la maggior parte sono tutti un pò più elaborati. Tra questi, alcuni sono di chiara matrice siculo-islamica, come il n. 10 e il 16 e forse anche i nn. 4, 11 e 24.

Il pattern n. 25 è molto bello ed elegante, pur nella sua semplicità base, ma di difficile realizzazione tecnica. Infatti le quattro tessere oblunghe di porfido verde, formano intorno a loro spazi triangolari curvilinei che dovevano essere riempiti da triangoli con alcuni lati sferici. Nella ricostruzione (figg. 39-40), sebbene accurata, si nota qualcosa, ma la fig. 40 mostra anche l’allettamento della malta tra le tessere che nelle opere in *opus sectile* e in *opus tessellatum* non dovrebbe comparire, in quanto lo strato superiore della malta traspare in superficie solo quando le tessere non sono accostate l’una all’altra in maniera perfetta, ciò che non corrisponde alla regola di tale tecnica in cui le connessioni dovevano risultare

invisibili per produrre quel “tappeto di pietra” che era l'intento del pavimento cosmatesco.

L'effetto della malta comunque, in questo singolo caso, scompare quando si guarda il pavimento dalla distanza dell'altezza dell'uomo, mentre permane nei casi visti prima (figg. 28-30-32-33) in cui tutto il lavoro è realizzato in modo troppo superficiale, tanto che tali difetti si scorgono benissimo ad occhio anche da qualche metro di distanza. Anzi, proprio tali difetti, quando riguardano una superficie significativa del pavimento, possono aiutare lo studioso, a discernere le varie zone del litostrato che subiscono trattamenti diversi nel corso del tempo. Una situazione particolarmente evidente è riconducibile, per esempio, alle molteplici e sconosciute vicende che hanno trasformato il pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni⁸.



Fig. 39

⁸ Nicola Severino, *Il pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni: una nuova attribuzione alla bottega di Lorenzo*. Edizioni *ilmiolibro*, per gruppo editoriale l'Espresso, Cromografica, Roma, 2011.



Fig. 40

Referenze Bibliografiche

Braca Antonio, *I mosaici dei pavimenti del transetto e del coro nel Duomo di Salerno*, in *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società, cultura*, Atti del Convegno Internazionale, Raito di Vietri sul Mare, 16/20 giugno 1999, a cura di Paolo Delogu e Paolo Peduto, Salerno, 2004, pp. 238-277.

Braca Antonio, *Il Duomo di Salerno, Architetture e culture artistiche del Medioevo e dell'età Moderna*, Nocera Inferiore, 2003, pp. 127-148.

Longo Ruggero, *L'opus sectile medievale in Sicilia e nel Meridione normanno*, dottorato di ricerca in memoria e materia dell'opera d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione, XXI ciclo, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, 2009.

D'Aniello A., *Il pavimento musivo del duomo di salerno*, in *Presenza araba in Campania. Atti del convegno*, Napoli-Caserta 22-25 novembre 1989, Napoli, 1992.

Staibano L. *Guida del Duomo di Salerno*, Salerno, 1871

Carucci Arturo, *I Mosaici salernitani nella storia e nell'arte*, Cava dei Tirreni, 1983

Libri dell'autore sull'arte cosmatesca:

Nicola Severino, *La Cattedrale di Ferentino*.

Serie Arte Cosmatesca vol. 1, ed. www.ilmiolibro.it, stampa Cromografica, Roma, 2011

Nicola Severino, *La Cattedrale di Anagni*.

Serie Arte Cosmatesca vol. 2, ed. www.ilmiolibro.it, stampa Cromografica, Roma, 2011

Nicola Severino

Il pavimento cosmatesco della chiesa di San Pietro in Vineis ad Anagni.

Serie Arte Cosmatesca vol. 3, ed. www.ilmiolibro.it, stampa Cromografica, Roma, 2011

Nicola Severino

Le Luminarie della Fede, Itinerari precosmateschi nell'alta Campania.

Serie Arte Cosmatesca vol. 4, ed. www.ilmiolibro.it, stampa Cromografica, Roma, 2011

Nicola Severino, *Le Luminarie della Fede. Itinerari d'arte cosmatesca nel basso Lazio*.

Serie Arte Cosmatesca vol. 4, ed. www.ilmiolibro.it, stampa Cromografica, Roma, 2011

Nicola Severino, *Il pavimento precosmatesco dell'Abbazia di Montecassino*. In fase di pubblicazione

Nicola Severino, *Il pavimento precosmatesco della chiesa di San Vincenzo al Volturno*. In fase di pubblicazione.

Nicola Severino, *Pisa Cosmatesca*, ed. www.ilmiolibro.it, stampa Cromografica, Roma, 2011

Nicola Severino, sito web internet www.cosmati.it

Nicola Severino Blog Cosmati:
<http://cosmati.blogspot.com>